

»Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch«
Fall-Studien

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
doctor philosophiae
(Dr. phil.)

eingereicht an
der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät
der Humboldt-Universität zu Berlin

von
Caroline Gille M. A.

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin:
Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz
Dekanin der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät:
Prof. Dr. Julia von Blumenthal

Gutachter:
1. Prof. Dr. Thomas Macho, Humboldt-Universität zu Berlin
2. Prof. Dr. Justus Fetscher, Universität Mannheim

Tag der mündlichen Prüfung:
26. Juni 2015

»Es gibt zwei Fragen, Bernard, die man einem Engel stellen *muss*.
Die eine betrifft seine Ursprünge, die andere sein Ziel.«

Patrick McGrath, Der Engel¹

Meinen Eltern.

¹ McGrath 1997, S. 186 (Hervorhebung im Text).

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 5
2. Was Engel sind	S. 13
3. Wie Engel fliegen	S. 41
4. Engel fallen	S. 53
○ Warum Engel fallen	S. 57
○ Aufgegebenes und Aufgaben	S. 68
5. Lucifers Brüder	S. 77
○ Vor-Boten	S. 79
○ Bruchpiloten	S. 107
○ Andrej Tarkowskij, ›Andrej Rubljow‹	S. 129
6. Mächtige gefallene Engel	S. 135
○ Rebellen und Revolutionäre	S. 139
○ Verführer und Verführte	S. 167
7. Melancholische gefallene Engel	S. 195
8. Künstler-Macht und Künstler-Melancholie	S. 251
○ Künstler und gefallene Engel zwischen Melancholie und Macht	S. 254
○ Rainer Maria Rilke	S. 265
○ Paul Klee	S. 288
9. Der moderne Mensch als gefallener Engel	S. 313
○ Die Explosion des Space Shuttle Challenger	S. 317
○ Der Absturz des Birgenair-Flugs 301	S. 327
○ ›9/11‹	S. 330
10. Zum Schluss: Leere Engel	S. 361

11. Literaturverzeichnis	S. 367
12. Abbildungsverzeichnis	S. 391

1. Einleitung

1. Einleitung

Engel sind merkwürdige Wesen, Mittel- und Mittlerexistenzen zwischen Gott und Mensch, zwischen Himmel und Erde. Engel weisen im Vergleich zu anderen religiös konnotierten Figuren die größte Säkularisierungsresistenz auf, sie scheinen aufklärerischen oder gegenaufklärerischen Konjunkturen kaum zu unterliegen. Niedlich und drohend, kitschig und würdig, der Liebe und dem Tod zugetan, bevölkern sie als Schutzengel, Racheengel und Trauernde die Bilder- und Vorstellungswelten mindestens der von den abrahamitischen Religionen geprägten Kulturen seit jeher – »den Vatikan und Warner Brothers verbindet mehr, als es den Anschein hat«².

Engel sind Zwischenwesen; dieser Zwischenstatus ist nicht zuletzt durch ihre Art, sich zu bewegen, möglich und bedingt: Sie können fliegen.

Die Engelkonjunktur ebbt nicht ab. Der Buchmarkt ist überschwemmt von mehr oder weniger esoterischen Titeln wie ›Engel – Die kosmische Intelligenz‹ (dt. 2009) von Rupert Sheldrake und Matthew Fox oder ›Eine Botschaft der Hoffnung: Die Weisheit der Engel für gute und schwierige Zeiten‹ (dt. 2012) von Lorna Byrne; Lebenshilfebüchern wie ›Der neue Engel-Ratgeber: Schutz, Beistand und Trost finden in jeder Lebenslage‹ (dt. 2010) von Diana Cooper oder ›Entdecke deinen Geistführer: Wie uns Engel und geistige Wesen begleiten‹ (2012) von Pascal Voggenhuber; Versprechungen wie ›Engel – ganz modern!: Energie und Liebe für ein glückliches Leben‹ (2013) von Sonja Ariel von Staden oder ›Engel machen Wünsche wahr: Himmlische Energien für Glück und Erfüllung‹ (2012) von Wulfig von Rohr und Jutta Fuezi; Anleitungen wie ›Die heilende Kraft deiner Engel: Den eigenen Weg gehen und die Lebensträume verwirklichen‹ (dt. 2011) von Diana Cooper oder ›Erzengel und wie man sie ruft‹ (dt. 2008) von Doreen Virtue, um nur ein paar der neuesten zu nennen, bis hin zu Titeln wie ›Engel und ihre Geheimnisse: Ihre Natur, ihre Sprache und wie man sich ihnen öffnet‹ (dt. 2012) und ›Schutzengel begleiten dich‹ (dt. 2010), die Märtha Louise von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glücksburg, Prinzessin von Norwegen, herausgebracht hat. Sie leitet in Oslo das ›Astarte Inspiration Centre‹, das es sich zur Aufgabe gesetzt hat, »to share the

² Reder 1997, S. 128.

messages being communicated by angels and enlightening others about how to communicate on a deep spiritual level«³. Auch in der zeitgenössischen Unterhaltung sind die Engel allgegenwärtig – so setzt etwa Michael Bully Herbig am 25. Dezember 2013 in die deutschen Kinos gekommener Film ›Buddy‹ die Begegnung eines lebensuntüchtigen Upperclass-Erben mit seinem ungeübten Schutzengel ins bewegte Bild.

Die menschliche »Empfangsstation für den Engelkurzwellensender«⁴, so diagnostiziert der niederländische Arzt H. C. Moolenburgh, ist nach wie vor in voller Funktion. Die Sehnsucht nach Engeln ist aller Aufklärung und Aufgeklärtheit zum Trotz geblieben: »Was früher Engel waren und Engel gaben, wird vermisst«⁵, hält Ernst Jünger in ›Aladins Problem‹ 1983 fest. Er sieht in diesem Vermissen, in diesem Verlust auch eine Aufgabe bzw. Herausforderung: »Wir müssen uns in unserer Eigenschaft als Rationalisten überwinden lassen, und dieser Ringkampf findet heute statt. Gott tritt den Gegenbeweis gegen uns an«⁶, schreibt er fast vierzig Jahre zuvor, 1944, im Lichte des katastrophal zu Ende gehenden Zweiten Weltkriegs. Die Wiederentdeckung der Engel in der postmodern-überaufgeklärten Welt geht als »Ausdruck eines Gestalt- und Wirklichkeitswandels in einer Zeit des geistigen und politischen Umbruchs« mit einem gleichzeitigen Traditionsverlust der Kirche einher, hält der evangelische Theologe Uwe Wolff fest.⁷

Laut einer FORSA-Umfrage aus dem Dezember 2005 glauben 66% der Menschen in Deutschland an Schutzengel. Glaube im umfassenderen religiös-konfessionellen Sinne allerdings ist kaum der hauptsächliche Grund für den nicht versiegenden Engelglauben: »Engel erscheinen als Ausdruck postmoderner Religiosität, die individualistisch ist und ihre Inhalte ahistorisch verschiedenen religiösen Traditionen und Strömungen entlehnt«.⁸ Infolge der Revolution des naturwissenschaftlichen Weltbildes und im Verlauf der theologischen Dogmengeschichte ermöglicht der deus absconditus dem Engelglauben seine Konjunktur. Engel widersetzen sich dem »Prozess des Rationalitätsgewinns«; aber auch wenn man annehmen könnte, »die

³ vgl. <http://www.astarte-inspiration.com/about-us>.

⁴ Moolenburgh 1991, S. 10.

⁵ Jünger 1983.

⁶ zitiert nach Wolff 1991, S. 10.

⁷ Wolff 1991, S. 2.

⁸ Namini/Murken 2008, S. 67.

Vernunft habe die Engel profanisiert, ihnen die Flügel gestutzt, sie säkularisiert«, sind sie dadurch keineswegs nur »auf der anderen Seite der Vernunft unsanft gelandet« und mittlerweile ausschließlich »kitschiges Federvieh, zweckdienlich zurechtgestutzt und angepasst an die Bedürfnisse unserer Tage«.⁹ Wie aber lassen sich Engel heute definieren, wie werden sie definiert? Was sind ihre herausragenden Eigenschaften, welche sind ihre Aufgaben?

Dieser Engel-Flut zur Seite steht eine fast ebenso umfassende Konjunktur gefallener Engel, auch wenn sie teilweise weniger öffentlich wahrnehmbar ist. Satanistische Organisationen wie die amerikanische ›Church of Satan‹, der nordeuropäische ›Misanthropic Luciferian Order‹, der sich inzwischen ›Temple of the Black Light‹ nennt, oder der britische ›Order of Nine Angels‹ versammeln ihre Jünger; der Satanismus unter Jugendlichen dient als »Freizeitbeschäftigung«, »Verkaufsschlager«, »Lebenshilfe« und stärkt die »Gruppenidentität«¹⁰; in der Musik finden sich satanistisch orientierte Szenen wie Death Metal und Black Metal; websites und Computerspiele bedienen sich dem Personal überlieferter und erdachter gefallener Engel. Eine ›Borowski und der Engel‹ betitelte, am 29. Dezember 2013 erstmals ausgestrahlte ›Tatort‹-Folge schickt die Kieler Ermittler zum zehnjährigen Bildschirmjubiläum auf die Spur eines scheinbar engelhaften Wesens, das sich im Laufe der Sendezeit bestenfalls als gefallener Engel entpuppt – einmal ganz abgesehen von der Berichterstattung über die Machenschaften des ADAC Anfang des Jahres 2014, bei der sich kaum ein Medium die Gelegenheit entgehen ließ, von der Wandlung der »gelben Engel« zu »gefallenen Engeln« zu sprechen. So betitelte etwa die ›Frankfurter Allgemeine Zeitung‹ am 23. Januar 2014 einen im Feuilleton erschienenen Artikel zum Thema mit ›Sind alles gefallene Engel‹ und rekurierte auf Klaus Staecks und Günter Grass' erfolgten Austritt mit den Sätzen: »Eine Stimme aus der Hölle des Akzelerationismus, einen späten Boten dessen, was Goethe einmal das veloziferische Zeitalter nannte, witterten die Literaten, und das zu Recht: Schon der Name des Clubs erinnert verdächtig an AC/DC (›Highway to Hell‹) [...] Gelbe Engel sind des Teufels – aber wenn der Himmel eine Stadtautobahn ist, auf der das Gruppe-47-km/h-Mitglied Günter Grass die Höchstgeschwindigkeit bestimmt, rast man andererseits vielleicht doch lieber in der Hölle herum.«¹¹

⁹ Asmuth 2004, S. 74f.

¹⁰ vgl. Schmid 1998.

¹¹ Maak 2014. Für diesen Hinweis danke ich Stephanie Verbeet.

Auch der Buchmarkt weist zahlreiche Titel auf, die sich der Macht und der Bekämpfung innerer und äußerer gefallener Engel widmen. So zeigt etwa Elizabeth Clare Prophet in ihrem Buch ›Gefallene Engel und der Ursprung des Bösen: Das verbotene Buch Henoch und seine erstaunlichen Offenbarungen‹ (dt. 2013) »den Schlüssel zu gewissen historischen Fakten bezüglich der Evolution von Engeln und Menschen auf der Erde und in anderen Weltensystemen« und kommt zu dem Schluss, dass »es tatsächlich gefallene Engel gibt, dass sie sich auf der Erde verkörpert und die Seelen der Menschen vergiftet haben und dass sie sich am Tage des Gerichts vor dem Auserwählten verantworten müssen [...], dass sie auch heute noch unter uns leben, dass sie hohe Machtpositionen in Kirche und Staat innehaben und die Hauptverantwortlichen für Kriege und Finanzkrisen sind, dass sie die Banken und Parlamente beherrschen und das Schicksal der Menschheit durch Geburtenkontrolle und Genmanipulation, durch die Beherrschung von Energie- und sonstigen Rohstoffreserven, der Massenmedien und der Bildungssysteme bestimmen und dabei ideologische und psychopolitische Strategien einsetzen, um zu teilen und zu herrschen.«¹²

Fliegen zu können, gehört zu den wichtigsten äußeren Kennzeichen eines Engels. Die Abwesenheit dieser Eigenschaft bzw. die Unfähigkeit dazu, ist wiederum wichtigstes Kennzeichen der gefallenen Engel. Ihnen gilt die Aufmerksamkeit dieser Arbeit.

Gefallene Engel beanspruchen über alle Epochen- und Weltanschauungsgrenzen hinweg einen Sonderstatus unter den Engeln. Mit dem Fall, mit dem Abfall von Gott büßen sie die Fähigkeit des Fliegens ein. Während dieser Fall die Geächteten und Missachteten aus himmlischer Perspektive verdammt, werden sie für die Menschen umso faszinierender. Indem sie ihre Fähigkeit, sich fliegend über Körperlichkeit und Schwerkraft hinwegzusetzen, riskiert und letztlich eingebüßt haben, kommen sie den Menschen nah, manchmal näher, als Engel es trotz der ihnen eigenen Ambivalenz es können. Mit diesem Verlust ihres wesentlichen Gattungsmerkmals geht aber auch der Zugewinn einiger Attribute einher, die diese Engelspezies insonderheit kennzeichnen. Bei ihnen ist zudem das Verhältnis von Botschaft und Boten verändert.

¹² Clare Prophet 2013, S. 14f.

Warum aber fallen Engel? Was sind die Ursachen und Motive ihres Falls? Welche sind die Konsequenzen ihres Falls? Welche Aufgabe haben Engel, die nicht mehr fliegen können und also keine Botschaften mehr überbringen können? Welche dem gefallenen Engel verwandten Flugopfer aus Mythologie, Bibel und Technikgeschichte gibt es?

Gefallene Engel reagieren auf ihren Fall mit Macht oder Melancholie, mit Revolution oder Resignation, sie versuchen die Rebellion im Sinne eines re-bellum, eines Gegenschlags, oder fügen sich geschlagen in die ausweglose Rolle. Diese beiden Reaktionsformen prädestinieren sie, mehr noch als die Engel, die Martin Luther die »lieben Engel« nennt, zu Identifikationsfiguren für den Menschen, insbesondere für den Künstler. Im künstlerischen Reflex, sei es in der Literatur, der Bildenden Kunst oder im Film, sind sie Spiegel und Gespiegeltes zugleich.

Wenn ein Engel fällt, so hat das für sein Gebaren, seine Darstellung bzw. seine Gegenwärtigkeit in der Kunst drei Konsequenzen: Er tritt als zum einen Mächtiger auf, zum anderen als Melancholiker und wird zum dritten im Widerstreit oder Zusammenspiel dieser beiden Eigenschaften Identifikationsfigur künstlerischen Selbstverständnisses. Wie zeigen sich diese drei Komplexe im künstlerischen Umgang mit der Figur des gefallenen Engels, auch unter der Annahme, dass der Künstler zuweilen selbst als gefallener Engel dargestellt wird bzw. sich so auffasst?

In einem Schlusskapitel der Arbeit wird die Frage gestellt und an drei beispielhaften Ereignissen zu beantworten versucht, ob der (post-) moderne Mensch selbst Eigenschaften eines gefallenen Engels hat.

Eine kurze Schlussbetrachtung gilt einer weiteren Engelspezies, dem leeren Engel. Er ist nach Peter Sloterdijk die Figur, die für die Gegenwart übrigbleibt: Diese Engel haben nichts mehr mitzuteilen, sie haben und sind – im Gegensatz zu allen anderen Engeln, gefallenen und nicht gefallenen, – keine Botschaft mehr.

»Den Anspruch etwa, die Geschichte des Lucifermotivs in der Neuzeit mit erreichbarer Vollständigkeit zu schreiben, könnte, sollte er überhaupt von einem einzelnen zu verwirklichen sein, bei der immensen Stofffülle kaum etwas anderes

zum Resultat haben als eine kommentierte Bibliographie«¹³, schreibt Ernst Osterkamp in der Einleitung zu seiner 1979 publizierte Dissertation ›Lucifer. Stationen eines Motivs‹. Auch die vorliegende Arbeit hat keineswegs den Anspruch, sämtliche philosophischen und künstlerischen Repräsentationen gefallener Engel zu versammeln. So wurde exemplarisch ausgewählt, was für gefallene Engel im Zusammenhang mit Melancholie und Macht wichtig ist. Worum es geht, sind ›Fall-Studien‹.

¹³ Osterkamp 1979, S. 1.

2. Was Engel sind



2. Was Engel sind

Die Quantität der Engel ist nicht festzulegen; die meisten gezählt hat Moïse Schwab in seinem 1897 erschienenen ›Vocabulaire de l'Angélologie‹: Bei ihm sind 4.000, die im Talmud und in den kabbalistischen Schriften erwähnt werden. Meister Eckart macht es sich einfacher; er schreibt: »Ir mennige ist sô grôz, daz sie kein zal begrifen inmac.«¹⁴

Die Frage nach Wesen und Funktion der Engel ist zumindest literarisch aber mit einer einfachen Tautologie zu beantworten: Ein Engel ist ein Engel. So hält es Leon de Winter fest. Sein Roman ›Ein gutes Herz‹ (2012) lässt den ermordeten Filmregisseur Theo van Gogh als »hauptamtliche[n] SEler«¹⁵, also hauptamtlichen Schutzengel, weiterleben: »Theo war in seinem Zimmer und zugleich bei Kohn und flog dabei mit seinen Flügeln aus den feinsten Daunen um ihn herum, klein wie ein Molekül, groß wie eine Wolke.«¹⁶ »Er hatte eine ernsthafte Aufgabe zu erfüllen. Er musste über seinen Klienten Max Kohn wachen und sich seine Energie für den Moment aufsparen, da sie wirklich vonnöten sein würde. Theo lernte andere SEler kennen, man sah sie, wenn man wollte. Viele Lebende hatten einen, aber die SEler waren nicht alle gleichermaßen zielstrebig und energisch. Alle gaben ihr Bestes, so war es nicht, aber die Unterschiede zwischen den SElern waren nicht geringer als die zwischen lebenden Menschen. Alle hatten ihre positiven und ihre negativen Seiten – klang ein bisschen abgedroschen, aber Theo hätte wirklich nicht erwartet, dass Engel unterschiedliche Qualitäten hatten. Ein Engel war ein Engel, sollte man meinen.«¹⁷

»Ein Engel war ein Engel« – was aber ein Engel ist, ist durchaus von unterschiedlicher Qualität.

Zwei lexikalische Definitionen mögen die Vielfalt des Engelwesens beispielhaft vorstellen. Im ›Deutschen Wörterbuch‹ von Jacob und Wilhelm Grimm heißt es unter dem Lemma »Engel«: »engel, m. ein durch das christenthum in alle neueren sprachen überführtes wort, weil für den himmlischen boten und geist kein heimischer

¹⁴ zitiert nach Tobler 2012, S. 134.

¹⁵ de Winter 2013, S. 382.

¹⁶ de Winter 2013, S. 456.

¹⁷ de Winter 2013, S. 382.

ausdruck geeignet schien, [...] engel steht hier fast wie das heidnische alb und elb, genius, zumal beide, engel und elbe, in gestalt kleiner kinder gedacht wurden. 1) unschuldige kinder heißen vorzugsweise engel: [...] 2) schöne und geliebte frauen [...] 3) nach einer tiefgreifenden vorstellung des alterthums ist jedem menschen ein engel beigegeben, der über ihn wacht und ihn geleitet, [...] 4) gute oder böse engel lachen und weinen über das was die menschen thun oder ihnen widerfährt [...] 5) jung ein engel, alt ein teufel, spricht man.«¹⁸

Die 1980 in Berlin (Ost) erschienene ›Christliche Ikonographie in Stichworten‹ listet auf: »Engel: göttliche Boten. Geflügelte himmlische Boten gab es schon bei den Sumerern, Babyloniern, Ägyptern, Griechen und Römern. Als Siegesboten – Niken und Viktorien – traten sie meist in weiblicher Gestalt auf. Die christl. Kunst stellt den Engel in den ersten Jh. als ungeflügelten Mann dar (Priscilla-Katakomben, 2. Hälfte 3. Jh., Rom), seit dem 4. Jh. meist als geschlechtsloses Wesen mit Flügeln und Heiligenschein. Eine Engelhierarchie unterscheidet Seraphim, Cherubim, Erzengel, einfache E. nach ihren Aufgaben und Attributen. Als Evangelistensymbol des Matthäus erscheint der E. zum ersten Mal unbekleidet. In der christl. Kunst (Apsis von S. Pudenziana, Ende 4. Jh., Rom). In der byzant. Kunst treten E. in höfischer Tracht als Begleiter von Christus oder der Gottesmutter (Maria) in Erscheinung. Die frühmittelalterliche westeuropäische Kunst kennt den E. als machtvoll, gebärdenreiches Wesen (Perikopenbuch Heinrichs II., 1020/40, München, StBibl.). Die Gotik bringt den jugendlich schönen E., meist in zeitgenöss. Diakonentracht, hervor (Straßburg, Münster, Engelpfeiler). Gleichzeitig entsteht aber auch der Kinderengel; dieser wird im Laufe des Mittelalters in der dt. Kunst zunehmend verniedlicht [...].«¹⁹

Die Vieldeutigkeit bzw. Vieldeutbarkeit der Engel, von denen die deutsche Umgangssprache des 19. Jahrhunderts und die kunsthistorische Ikonografie nur einen kleinen Teil spiegeln, ihr Wesen als »Go-Betweens«²⁰ auch der Interpretation und Repräsentation, macht wiederum zumindest einen Teil der Anziehungskraft der Engel aus: »Die Attraktivität der Engelsvorstellung liegt sicherlich in ihrer

¹⁸ Grimm 1862, Sp.473.

¹⁹ Sachs/Badstübner/Neumann 1980, S. 115.

²⁰ Tobler 2012, S. 134.

Formbarkeit, die durch keine dogmatische Fixierung jemals begrenzt ist«²¹, schreibt Uwe Wolff.

Engel sind ambivalente Zwischenwesen: Sie haben gleichermaßen Anteil an Gut und Böse, Himmel und Erde, Göttlichem und Menschlichem, Männlichem und Weiblichem. Diese Zwischenposition ermöglicht es ihnen, Pole zueinander in Beziehung zu setzen, Engel sind daher nicht statisch, sondern als Bewegung bzw. als in Bewegung befindlich aufzufassen. Damit ist das »Spannungsfeld unvereinbarer Bereiche« die »Ermöglichungsgrundlage der Existenz von Engeln«.²²

Engel sind als Zwischenwesen aber nicht nur »Störer der ›Unmittelbarkeit‹«, wie Hans Blumenberg zu Weihnachten 1996 in der ›Frankfurter Allgemeinen Zeitung‹ schrieb.²³ Engel sind dem Wort nach zunächst einmal Boten bzw. Abgesandte – so die deutsche Übersetzung des griechischen *aggelos*, das wiederum vom hebräischen *mal'ach*, ›Bote‹, abgeleitet wird. Engel sind aber nicht nur Boten, also Träger und Übermittler von Botschaften, sondern auch an sich selbst schon Botschaften.

Engel machen als Gottes Abgesandte, als Boten bzw. Botschaften zwischen Gott und Mensch, Gott wahrnehmbar. Sie sind »in der Andacht, in der Anbetung und in der Verherrlichung Vorbilder«, sie sind »Motoren der Heilsgeschichte«.²⁴ Engel versehen ihren ihnen zugeschriebenen Dienst als Boten, anders als etwa die Seraphim oder Cherubim, die Engel ohne Botenfunktion sind. Als Boten verkünden sie den Willen Gottes, sie schützen, sie künden Rettung aus Gefahr an, sie begleiten einzelne Menschen oder auch ein ganzes Volk wie das auserwählte Volk Israel, sie strafen und rächen. Sie haben Teil an der den Menschen erschreckenden Gewalt und Herrlichkeit Gottes, sie fungieren als Epiphanie des Göttlichen, als sinnlich wahrnehmbare Erscheinung Gottes, als seine Stellvertreter und Bevollmächtigten: »Sie machen mit ihrem Erscheinen das Wort Gottes, seine Botschaft, hörbar, sichtbar und verstehbar. Wenn sie erscheinen, will Gott dem Menschen zumeist eine ›katastrophale‹ Wende der Geschichte mitteilen, die er beschlossen hat. Die

²¹ Wolff 1991, S. 7.

²² Rösch 2009, S. 24.

²³ Blumenberg 1996, S. N5.

²⁴ Tobler 2012, S. 136 (Hervorhebung im Text).

›katastrophé‹ wird hier in ihrem ursprünglichen Wortsinn gebraucht, im Sinne einer grundlegenden Wende, die zu einem positiven wie zu einem negativen Ende hin offen ist. [...] Sein [des Engels] Erscheinen macht die ›katastrophé‹ (d. i. Ende, Umkehr) sichtbar, besprechbar, beschreibbar – und somit begreifbar. Sie wird zum Augenblick des Gerichts, das Heil, aber auch Untergang ermöglicht.«²⁵

Die Katastrophe im Sinne einer Krise als existentiellem Entscheidungspunkt ist also der Aufenthalts- und Einsatzort der Engel schlechthin: »Katastrophale Momente, die wahr genommen werden, wandeln sich vom ›Fatum‹, von einem unabwendbaren Geschick, zur ›katastrophé‹ im ursprünglichen Sinne – also zum Augenblick in einem geschichtlichen Ablauf, der von den Betroffenen durch ihr Handeln noch entschieden und gewendet werden kann«²⁶, so Josef P. Mautner weiter.

Engel als Manifestation ermöglichen es dem Menschen, Gott sinnlich wahrzunehmen. Die »unleugbare Sehnsucht nach Engeln« heute lässt sich als »Befreiungsschlag aus dem stählernen Gehäuse von Vergänglichkeit und materialistischer Reduktion von Komplexität« lesen.²⁷ Diese Sehnsucht verweist »auf eine anthropologische Konstante, auf die Unaufgebbbarkeit der Personifikation, der Konkretion und Verheutigung des hochabstrakten und in seinem Entstehungszusammenhang im Nebel des Vergessens verschwundenen Inkarnationsgeschehens. Engel wären dann Sendboten einer pastoral-psychischen Notwendigkeit, die Verbindung des eigenen Lebens zum Himmel personell je neu entstehen zu lassen [...] Hier kommen die Engel dem aktuellen Alltagsbewusstsein entgegen: Anders als Gott selbst entziehen sie sich nämlich dogmatischer Feststellung. Sie bleiben beweglich, sind schwer zu fassen und sprechen immer nur zu Einzelnen, entziehen sich also einer zentralen Deutungsmacht und erzwingen nicht selten hohe biographische, keinesfalls aber universalisierbare Gewissheiten. Engel sind also [...] auch immer neu zu deutende angeli interpretandi«²⁸, formuliert Joachim Valentin. Die Bedeutung des Botschafterstatus der Engel setzt die zeitgenössische Theologie teilweise noch über das Charakteristikum der Geflügeltheit. So schreibt etwa der Heidelberger Alttestamentler Claus Westermann

²⁵ Mautner 2008, S. 198.

²⁶ Mautner 2008, S. 199.

²⁷ Valentin 2008, S. 28.

²⁸ Valentin 2008, S. 31f.

in seinem Buch ›Gottes Engel brauchen keine Flügel‹: »Der Engel kommt ins Sein mit seinem Auftrag, er vergeht mit der Erfüllung seines Auftrags, denn seine Existenz ist Botschaft.«²⁹

Engel schlagen Brücken. Sie überbrücken die Kluft zwischen einer vorkritischen Religionsauffassung und einer intellektuell verfeinerten, abstrakten Jenseits- und Gottesvorstellung, sie sind sinnlich wahrnehmbare Manifestationen Gottes. Als »angeli interpretandi« sind Engel »die großen Übersetzer, das heißt Translatoren, Interpreten und Integratoren des altisraelischen wie des späteren platonistisch-metaphysischen Weltbildes in der Welt des Judentums und des Christentums«³⁰, aber auch, um die Begriffe aufzunehmen, die »die großen Übersetzer, das heißt Translatoren, Interpreten und Integratoren« zwischen göttlichem Willen und menschlichem Sein.

Engel überbrücken die Kluft zwischen Polytheismus und Monotheismus: »In der Auseinandersetzung konnten die Engel den Platz der fremden Götter einnehmen und so – wenigstens anscheinend – die Einheit des einzigen Gottes bewahren helfen. Dieser Sachverhalt ist als ›Jewish counterpart of pagan polytheism [...] the Jewish answer to pagan polytheism‹ bezeichnet worden«³¹.

Wie und was Engel sind, ihr Aussehen und ihre Aufgabe, ist in der Angelologie über die Jahrhunderte hinweg oft miteinander verknüpft. Engel sind aus dem feinsten Stoff, den es gibt, und sind darin der Seele ähnlich, hält Makarius der Ägypter fest. Das hierarchische Engel-System des Dionysius Areopagita kennt neben den Erzengeln Gabriel, Michael, Raffael und Uriel eine nicht bezifferbare Menge von Engelchören, die er in drei Hierarchien ordnet: die Chöre der Seraphim, der Cherubim und der Opharim. Die Seraphim zeichnen sich vor allem durch glühende Liebe zu Gott aus, die Cherubim können Gott schauen und ihre Weisheit weitergeben, und die Opharim vermitteln die göttliche Gerechtigkeit. Die Eigenschaften und Funktionen der Engel beschreibt Dionysius Areopagita, der »Urvater der Angelologie«³², deutlich: »Diese sind es also, die an erster Stelle und

²⁹ Westermann 1989, S. 7.

³⁰ Valentin 2008, S. 28.

³¹ Mach 1992, S. 3.

³² Asmuth 2004, S. 86.

vielfältig in der Teilnahme am Göttlichen stehen und an erster Stelle und vielfältig die Verborgenheit des göttlichen Ursprungs offenbaren, weswegen sie auch vor allem speziell der Benennung Engel (Bote) gewürdigt sind, weil sie zuerst das vom göttlichen Ursprung ausgehende Licht erleuchtet und durch sie hindurch die unser Fassungsvermögen übersteigende Offenbarung auf uns übergeleitet werden.«³³ Die Engel des Dionysius Areopagita sind an sich körperlos; »ihre erscheinende Körperlichkeit, sei es in der Kunst, sei es in der Erzählung, ist bloße Allegorie des Unsagbaren und rein Geistigen. Sie treten von dort aus ihren Weg an, der einerseits in die Fiktion führt, andererseits jedoch in die Sphäre der naturwissenschaftlichen Rationalität.«³⁴

Origines kennt drei Typen von Engeln: die Himmelsengel, die gefallenen Engel und die unsicheren Engel, die zwischen den ersten beiden Zuordnungen schwanken, zwischen Gut und Böse hin- und hergerissen sind. Von ihnen stammen die Menschen ab, sagt Origines.

Engel sind vernünftige Geschöpfe, sie verfügen über Persönlichkeit, Unabhängigkeit und Freiheit; im (einzigen) Unterschied zu Menschen aber körperlos, argumentiert Gregor von Nyssa. Johannes von Damaskus attestiert ihnen außergewöhnliche Schnelligkeit, damit sie umgehend sich dorthin bewegen können, wo der göttliche Fingerzeig sie haben möchte. Sie stehen theologisch und ontologisch unterhalb Gottes und oberhalb der Menschen, sie sind wandelbar, gut und böse. Sie sind überall, sie tauchen unvorhersehbar, plötzlich und manchmal angsteinflößend auf – »Fürchtet euch nicht.«

Thomas von Aquin beschreibt den Körper der Engel als Kondensat: »et sic angeli assumunt corpora ex aere, condensando ipsum virtute divina«³⁵, sie werden körperlich durch mittels göttlicher Tugend verdichtete Luft³⁶. Ähnlich beschreibt das Origines: »Wenn es [das kosmische Gesetz] für die unvollendeteren Geister gedacht ist, wird es fester, verdickt sich und bildet die Körper in der sichtbaren Welt. Wenn es

³³ Pseudo-Dionysius Areopagita 1986, S. 39.

³⁴ Asmuth 2004, S. 87.

³⁵ Thomas von Aquin 1936, Bd. IV, S. 151.

³⁶ Soweit nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen bzw. Paraphrasen von der Verf.

höheren Wesenheiten dient, leuchtet es mit der Helligkeit der himmlischen Körper und dient als Hülle für die Engel Gottes.«³⁷

Augustinus definiert in ›De civitate dei‹ Engel als Licht der göttlichen Weisheit. Martin Luther erklärt die Notwendigkeit der (Schutz-) Engel aus der Notwendigkeit Gottes, Arbeit zu teilen. In seiner Michaelispredigt 1531 heißt es: »Also seind auch die heiligen Engel Gottes Gehülfften.«³⁸ Aufgabe der Engel Gottes ist es Luther zufolge, die Menschen zu behüten, vor sich selbst und vor den Versuchungen des Teufels und seines Gefolges. Aber die Engel fordern dafür eine Art Schutzgeld, nämlich dass die Menschen an sie glauben und tun, was sie ihnen auftragen, sonst können sie, warnt Luther, durchaus rabiat werden: »Und ein Prediger, wenn er lange geprediget hat und nichts außrichtet, stellet er sich sawer und thut die öffentlichen, halßstarrigen Sünder in den Bann. Also thun die lieben Engel auch, wenn sie sehen, daß ihr Ampt nicht fortgehen will, du wilt nicht gehorsam sein, schlagen sie dich auff's Maul.«³⁹

Jakob Böhmes Untersuchung ›Von dem ganzen Corpus eines englischen Königreichs; die große Geheimnis‹, die er als achtes Kapitel von ›Aurora oder Morgenröte im Aufgang‹ 1582 publizierte, zufolge sind Engel einerseits immer schon da und auf einmal geschaffen, andererseits aber endlich. Sie sind körperlich und sehen aus wie Menschen. Ihre Aufgabe ist das Gotteslob: »Die englischen Königreiche sind durchaus nach dem göttlichen Wesen formieret und haben keine andere Gestalt, als das göttliche Wesen in seiner Dreiheit hat. Allein das ist der Unterschied, dass ihre Leibe Kreaturen sind, die einen Anfang und Ende haben und dass das Reich, darinnen sie ihr Revier haben, nicht ihr körperlich Eigentum ist, das sie für Naturrecht haben, wie sie ihren Körper für Naturrecht haben. Sondern das Reich ist Gottes des Vaters der hat sie aus seinen Kräften gemacht und mag sie setzen, wo er hin will; sonst ist ihr Leib nach allen und aus allen Kräften des Vaters gemacht. Und ihre Kraft gebäret das Licht und Erkenntnis in ihnen, gleichwie Gott seinen Sohn aus allen seinen Kräften gebäret, und gleichwie der Hl. Geist aus allen Kräften des Vaters und des Sohnes ausgehet. Also auch in einem Engel geht ihr Geist aus aus ihrem Herzen, aus ihrem Licht und aus allen ihren Kräften.«⁴⁰

³⁷ zitiert nach Godwin 1991, S. 85.

³⁸ Luther 1908, S. 245.

³⁹ Luther 1908, S. 252.

⁴⁰ Böhme 1582 o. S.

Emanuel Swedenborg, der vor den meisten Angelologen den Vorteil hat, mit den Engeln direkt und in ihrer Sprache kommuniziert haben zu können, betrachtet Engel als verpuppte Menschen: »Die Engel wundern sich sehr darüber, dass ein solcher Glaube in der Christenheit herrscht und wollen daher, dass ich aus ihrem Mund versichere, dass es im ganzen Himmel keinen einzigen Engel gibt, der am Anfang erschaffen worden, noch in der Hölle irgendeinen Teufel, der als Engel des Lichts erschaffen und später hinabgestoßen worden ist. Vielmehr seien alle im Himmel wie in der Hölle aus dem menschlichen Geschlecht.«⁴¹ Swedenborg zufolge haben Engel Körper wie Menschen, ebensolche Organe und Sinne, nur besitzen sie keinen materiellen Leib, sie sind also rein geistig und nicht natürlich. Swedenborgs Engel sind weiblich und männlich, die einen haben Willen, die anderen Verstand. Weibliche und männliche Engel können sich zu einer Wille-Verstand-Vollkommenheit verbinden, die laut Swedenborg Weisheit ist. Swedenborgs Sicht erlangte nicht zuletzt deswegen große Verbreitung, weil Immanuel Kant sie in ›Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik‹ (1766) polemisch vernichtet hat. Swedenborg »amalgamierte«, wie Edgar Wunder festhält, vor allem in seiner 1758 publizierte Schrift ›Die Erdkörper in unserem Sonnensystem, welche Planeten genannt werden, und einige Erdkörper am Fixsternhimmel: sowie ihre Bewohner, Geister und Engel; nach Gehörtem und Gesehenem‹ »die bislang gesonderten Diskursstränge mit dem Ziel der Schaffung einer Einheit von Religion und Wissenschaft«⁴².

Gustav Theodor Fechner attestierte ihnen in seiner ›Vergleichenden Anatomie der Engel‹ (1825) eine Kugelgestalt, die durch Hinwegnahme aller Unvollkommenheiten am menschlichen Körper entstehe: »Ich fing an, den Menschen von seinen Unebenheiten und unsymmetrischen Auswüchsen zu entkleiden, und als ich fertig damit war, als ich ihm den letzten Höcker abgenommen und ausgeglättet hatte, der seiner Formeinheit noch Eintrag tat, lag eine bloße Kugel da. [...] Grundform für die Engel bleibt die Kugel immer, und mehr als eine Grundform der Schönheit wollen wir auch in der Kugel nicht sehen«⁴³. Fechners Engel sprechen miteinander: »Die Engel teilen einander ihre Gedanken durch das Licht mit. Statt Töne haben sie Farben.«⁴⁴

⁴¹ Swedenborg 1784, S. 160.

⁴² Wunder 2008, S. 180.

⁴³ Fechner 1825, o. S..

⁴⁴ Fechner 1825, o. S..

Eine menschliche Reminiszenz der Engelsprache ist nach Fechner die »Augensprache der Liebe«: »Die Augensprache der Liebe ist eine Vorbedeutung der Sprache der Engel, die ja selbst nur vollkommenere Augen sind. [...] Die Liebe also, wenn sie vom Himmel herabkommt, bringt noch die Sprache, die dort gesprochen wird, mit, die Sprache der Augen. Daher Blicke überall das Erste sind, wodurch sich Liebende besprechen. Aber sie fühlt bald, dass sie nicht mehr im Himmel ist; und ihr Sprachorgan, das im Himmel in seinem Elemente war, versagt ihr daher bald den Dienst; sie greift zur Sprache des Menschen.«⁴⁵ Fechners Engel haben keine Beine oder Flügel, als Kugeln bewegen sie sich von selbst wie Planeten um die Sonne. Das Licht der Sonne ist ihr Produkt, wie Fechner in seiner ›Schlusshypothese‹ erläutert: »Meine Hypothese ist nun die: die einen [Engelkugeln] sind vorzugsweise mit Sauerstoff, die anderen mit Wasserstoffgas gefüllt, jenes männliche, dieses weibliche. Sie steigen beständig aus dem Sonnenkörper auf, gatten sich und bringen in dem Verbrennungsprozess des Wasserstoffs durch den Sauerstoff, womit sich ihre Hochzeit vollzieht, das Licht hervor, das uns von der Sonne leuchtet. Das Sonnenlicht ist daher nur die Hochzeitsfackel der Engel. Da nun also meine Geschöpfe, nachdem sie Engel, Augen, Planeten gewesen sind, zuletzt sich in Dunstblasen verwandelt haben, [...] und da dieselben soeben zerplatzt sind, so sehe ich hiermit den Faden meiner Beobachtungen plötzlich abgerissen.«⁴⁶

In ihrer Zwischenwesenhaftigkeit spielen Engel auch in der Traumdeutung resp. als Traumsymbol eine Rolle; sie lassen sich als internalisiert und darin notwendig heilsam oder, wenn sie nicht gehört werden, zerstörerisch betrachten: »Wenn Engel nämlich *etwas* sind, so sind sie personifizierte Übermittler unbewusster Inhalte, die sich zum Worte melden. Wenn aber im Bewusstsein keine Bereitschaft vorhanden ist, unbewusste Inhalte aufzunehmen, so fließt die Energie derselben in das Gebiet der Affektivität respektive in die Triebosphäre ab. Daraus entstehen Affektausbrüche, Gereiztheit, Launen und sexuelle Erregungen, wodurch das Bewusstsein gründlichst desorientiert zu werden pflegt«⁴⁷, schreibt Carl Gustav Jung in seinen Ausführungen über die ›Visionen des Zosimos‹.

⁴⁵ Fechner 1825, o. S..

⁴⁶ Fechner 1825, o. S..

⁴⁷ Jung 1978, S. 91 (Hervorhebung im Text).

In der Carl Gustav Jung folgenden Traumdeutung hat der Engel eine ambivalente Aussage.⁴⁸ Hans Dieckmann leitet dies von der Analyse eines Traums ab, den Marc Chagall als in etwa Zwanzigjähriger geträumt und 1917 in dem Gemälde ›L'Apparition‹ festgehalten hat. Jung bzw. Dieckmann sehen im Traum-Engel sowohl die Botenfunktion als auch das Gegensätze überbrückende Zwischenwesenhafte.



Abb. 1: Marc Chagall, L'Apparition, 1917, Öl auf Leinwand, 148 x 129 cm, heute Privatbesitz⁴⁹

Zunächst einmal sind geträumte Engel Boten: »Nach Allenby enthält der Archetyp des Engels zwei komplementäre Funktionen: Er ist der Überbringer der Energie vom Göttlichen, d. h. psychologisch vom Selbst zum Menschlichen, also zum Ich und auch vice versa. Als Drittes kommt hinzu, dass die Engel den Bund zwischen Mensch und Gott symbolisieren, der nicht verletzt werden darf, Engel symbolisieren damit den Fluss unbewusster Inhalte, die ins Bewusstsein eindringen wollen, den Energiefluss zwischen dem Menschlichen und dem Transzendenten, und die Bedingungen, unter denen dieser zustande kommt.«⁵⁰

⁴⁸ Für diesen Hinweis danke ich Niels Schröder.

⁴⁹ Abb.: http://3.bp.blogspot.com/-Id7ARiAaNaw/ToUQh08MkvI/AAAAAAAAADtg/XHbnvKFZPZM/s1600/Chagall_Apparition.jpg.

⁵⁰ Dieckmann 2001, S. 66.

Zum zweiten changieren Engel als Traumsymbole zwischen den Polen des Männlichen und des Weiblichen bzw. können beides beinhalten und für Wandel stehen: »Dem Engel können einerseits als einem geflügelten Wesen der oberen Geistsphäre die inspiratorischen Kräfte einer Animafigur zugrunde liegen, die dann ihrerseits Anteile des Wandlungscharakters der Imago der Magna Mater enthält; andererseits ist der Engel aber auch ein männliches Wesen, eine Verkörperung des Vaterarchetyps und der hierarchischen Ordnung des Gott-Vater-Geistes«⁵¹, fasst der Mediziner und Analytische Psychotherapeut Hans Dieckmann weiter zusammen.

Engel finden sich nicht nur im Judentum und Christentum. Der Islam kennt Engel als »Schatzmeister und Verwalter der göttlichen Gnade« und Dschinnen als »Verwalter des göttlichen Zorns«⁵². Islamische Engel sind »reine Geistwesen, doch kann man sie sich in Gestalten vorstellen«, »je nachdem besitzen sie Handlungswissen, können lehren oder sogar für andere handeln«, sie sind »Schutzengel, »Schreibeengel [...], die die Guttaten niederschreiben, aber die bösen Taten verzögern aufzuschreiben, um den Menschen die Möglichkeit der Reue zu geben«, »Totenengel, die die Seelen entreißen«, »Strafengel, die die Hölle bewachen«, »als Himmelenkel sind sie preisende Wesen«; der Islam kennt die vier Erzengel Gabriel, Michael, Azarel und Israfil, sie und alle übrigen Engel sprechen mit heiligem Schweigen und ernähren sich von Anbetung.⁵³

Auch in den nicht-abrahamitischen Religionen gibt es engelhaftes Wesen. Im Hinduismus sind Engel »Gottheiten«, die »nur im Zustand der Meditation und allein mit Verstandestätigkeit wahrnehmbar« sind, sie haben den vedischen Schriften zufolge »vor allem die Funktion, das ewige Zeugnis der göttlichen Offenbarung zu bewahren«, sie lenken das menschliche Schicksal, »insofern sie den spirituellen Pfad sichern und damit die Kommunikation mit Gott aufrechterhalten«, der »letzter und höchster Herr der Engel« ist.⁵⁴

Der Buddhismus kennt Engeln vergleichbare »Himmelsläuferinnen«, »wohlwollende und verehrungswürdige himmlische [...] weibliche Wesen«, deren Aufgabe »die

⁵¹ Dieckmann 2001, S. 66.

⁵² Schimmel 1992, S. 282; zitiert nach Dürr 2009, S. 202.

⁵³ Dürr 2009, S. 202f.

⁵⁴ Dürr 2009, S. 206.

Überbringung von Botschaften und Ratschlägen, Prophezeiungen, Schützen, Warnen und Inspirieren sowie Segnen der Suchenden und Gottesfürchtigen« ist.⁵⁵ Ihre Botschaften allerdings sind ihre eigenen, die sie im Laufe ihrer zahlreichen Leben gesammelt haben, denn sie sind nicht erschaffen, sondern durch Karma entstanden, also ursprünglich gewöhnliche Menschen gewesen.

Der Engel steht nicht nur zwischen Himmel und Erde und zwischen Gott und Mensch, sondern auch zwischen den Disziplinen. Und eben darin besteht auch sein Überlebenspotential: »An der Grenze zwischen Mythos und Logos, zwischen Ästhetik und Theologie beheimatet, ist er einer dogmatisch verfassten Theologie daher stets suspekt gewesen. Älter als die monotheistischen Religionen, übersteht er ihre Krisen mühelos.«⁵⁶ Das Interesse der zeitgenössischen christlich fundierten Theologie an Engeln scheint begrenzt zu sein. Es wird zumindest von dem der zeitgenössischen Philosophie für diese Spezies übertroffen. Ein Grund dafür findet sich in der Bibel selbst: Im Neuen Testament tauchen Engelserscheinungen zwar vor und nach Christi Geburt auf, zu seinen Lebzeiten aber verschwinden fast ganz. Die »Fleischwerdung des Logos« stellt »die theologische Notwendigkeit der Engel massiv in Frage: Ein Gott, der selbst auf die Erde kommt, um seine Gottähnlichkeit in der Gestalt rückhaltloser Liebe – also im irdischen Kontext deutlich wahrnehmbar – zu materialisieren, [...] braucht de facto keine Mittler mehr.«⁵⁷ Allerdings gilt, darauf weist Christoph Asmuth hin: »Die Philosophie hat zwar die christliche Mythologie aufgelöst, hat sie aber nicht abgelöst.«⁵⁸ Der in einem seinerzeit für spektakulär erachteten Schritt an Weihnachten 1930 zum Katholizismus konvertierte Theologe und Archäologe Erik Peterson teilt diese Sicht nicht; für ihn ist Theologie wörtlich zu nehmen als das an Gott gerichtete Wort der Engel: »Nicht: Engel sind lobende Wesen, sondern: Gotteslob ist das Angelische [...] Engel zu sein, ist gleichbedeutend mit Lob zu singen«⁵⁹, paraphrasiert Johann Evangelist Hafner die Angelologie Erik Petersons, die dieser in seiner 1934 publizierte Schrift ›Das Buch von den Engeln. Stellung und Bedeutung der heiligen Engel im Kultus‹ darlegt. Auf dem Konzil von Nicäa (325 n. Chr.) wurde die Lehre von der Schöpfung der Engel zum Dogma erhoben, aber Engel gehören im Christentum, anders als im Islam, nicht zu den

⁵⁵ Dürr 2009, S. 207.

⁵⁶ Wolff 1991, S. 18.

⁵⁷ Valentin 2008, S. 30.

⁵⁸ Asmuth 2004, S. 76.

⁵⁹ Hafner 2010, S. 57.

»zentralen credenda«, sondern zu den »Glaubenswahrheiten (credibilia), die man nicht leugnen darf«, ihre »Intervention« ist also »hilfreich, aber nicht heilsnotwendig«. ⁶⁰

Die Theologie, vermutet Uwe Wolff, steht den Engeln auch wegen deren Kunstfähigkeit skeptisch gegenüber: »Es gibt in der Theologie ein tiefes Misstrauen gegenüber den Engeln, das sich nicht durch den Primat der Christologie erklären lässt, sondern in der Anfälligkeit der Engel für narrative Prozesse zu suchen ist.« Theologische Interessen an Engeln sieht Johann Evangelist Hafner vor allem in folgenden Aspekten: Engel konturieren die Besonderheit des Menschen, Engel markieren die theologische Bedeutung von Zeit und Raum, Engel stellen als Zwischenwesen das Konzept des Monotheismus in Frage, ihr Wesen und Funktion als Geist- und Botenwesen kann Gegenstand theologischer Reflexion sein. ⁶¹ Hafner unterscheidet bei der Diskussion des Monotheismus-Kontextes von Engelglauben zwischen niedriger und hoher Transzendenz: Der Engelglauben wird zur »Transzendenzkompensation« ⁶², die sich als »überkonfessionelle und transreligiöse Frömmigkeit« ⁶³ ausprägt: Die Engelverehrung ist Hafner zufolge das Ergebnis eines überstarken Monotheismus: »Wo eine Religion ihre Transzendenzvorstellungen ganz und gar auf ein Wesen konzentriert [...], da wächst der Abstand des Menschen zum Transzendenten so stark, dass Engel den Abstand bevölkern.« ⁶⁴ Der evangelische Theologe Gustav Mensching sieht in dem Überleben der Mittler- oder Zwischenwesen gar einen Rückfall bzw. Unfall der Universalreligionen, einen Erhalt von Bestandteilen primitiver Volksreligionen. ⁶⁵

Zwischen Theologie und Philosophie steht die Position des katholischen Theologen Thomas Ruster. Er verknüpft in seiner Angelologie Theologie und Systemtheorie und sieht Engel als System. Er knüpft in seinen Überlegungen zu einer zeitgenössischen Angelologie an die Systemtheorie Niklas Luhmanns an: »Die Systemtheorie spricht von unsichtbaren, gleichwohl realen Wesen, die über die Menschen einige Macht ausüben. Sie führt uns zu der Einsicht, dass ›wir nicht allein sind‹, dass es außer den

⁶⁰ Hafner 2010, S. 48.

⁶¹ vgl. Hafner 2010, S. 7.

⁶² Hafner 2010, S. 10.

⁶³ Hafner 2010, S. 11.

⁶⁴ Hafner 2010, S. 9.

⁶⁵ vgl. Hafner 2010, S. 17.

Menschen noch andere Wesen mit Verstand und Wille in der Welt gibt. Damit sind die wesentlichen Elemente der traditionellen Rede von den Engeln eingeholt.«⁶⁶

Johann Evangelist Hafner urteilt über Rusters Ansatz: »Die Originalität seines Entwurfs besteht darin, traditionelles Material (neuscholastische und barthianische Dogmatiken) mit neuesten Theorien (Luhmanns Systemtheorie) zu verbinden und hieraus eine umfassende Kritik der ökonomischen Zwänge in der globalisierten Gesellschaft zu formulieren.«⁶⁷ Rusters Angelologie umfasst Engel und gefallene Engel: »Engel kommen bei ihm nicht als körperlose Personen vor, sondern als funktionale (gute Engel) oder autonomisierte (gefallene Engel) Systeme. Angelologie wird so als ›theologische Systemtheorie‹ reformuliert«⁶⁸, resümiert Hafner.

Gefallene Engel oder, in Rusters angelologischer Terminologie: autonomisierte Systeme zeichnen sich dadurch aus, dass sie nicht wie die guten Engel resp. funktionalen Systeme den ihnen zugeschriebenen Dienst an etwas anderem oder einem anderen leisten, sondern allein um die Erhaltung und Ausbreitung ihrer selbst besorgt sind. Hierin greift Thomas Ruster Augustinus' Unterscheidung von *nomen* und *officium* auf: »Angelus enim officii nomen est, non naturae. Quaeris nomen huius naturae, spiritus est; quaeris officium, angelus est: ex eo quod est, spiritus est; ex eo quod agit, angelus est.«⁶⁹ (Engel nämlich ist die Bezeichnung des Amtes, nicht des Wesens. Fragt man nach der Bezeichnung des Wesens, so ist sie Geist, fragt man nach der des Amtes, so ist sie Engel. Gemessen an dem, was es ist, ist es Geist, gemessen an dem, was es tut, ist es Engel.) Der Sünde der gefallenen Engel, dem Grund, warum sie gefallen sind, entsprechen »die ins extrem getriebene Autonomie, die exzessiv genutzten Spielräume eigendynamischen Operierens, das Ausnützen der Freiheitsgrade ohne Rücksicht auf die Umwelt und die Gesamtgesellschaft«⁷⁰.

»In ihren Erklärungsansätzen für die Irrationalität der Gesellschaft reicht [die Systemtheorie] auch noch so weit, die Wirkung von dämonischen oder satanischen Mächten in Rechnung zu stellen«⁷¹, schreibt Thomas Ruster; die »Theorie der autopoetischen Selbsterhaltung der sozialen Systeme« gibt ihm zufolge eine

⁶⁶ Ruster 2008, S. 116.

⁶⁷ Hafner 2010, S. 95.

⁶⁸ Hafner 2010, S. 95.

⁶⁹ Augustinus, Sermo 7,3; zitiert nach Thielicke 1978, S. 621.

⁷⁰ Ruster 2005, S. 141.

⁷¹ Ruster 2008, S. 116.

Erklärung »für das, was in der Theologie der Sündenfall der Engel genannt wird«, insofern als die gefallenen Engel als soziales System »ihre Funktion nicht mehr erfüllen und ohne Rücksicht auf die Umwelt weiteroperieren.«⁷²

Die Frage, ob Engel überhaupt in der Lage sind zu sündigen oder ob dies eine Qualität ist, die nur dem Menschen in seiner Freiheit zukommt, beantwortet Thomas Ruster mit Verweis auf die Abhängigkeit der sozialen Systeme voneinander und damit auf die Auswirkungen, die das Verhalten eines einzelnen sozialen Systems auf andere hat bzw. haben kann: »Die Selbsterhaltung der Systeme ist an die Selbsterhaltungsinteressen der Menschen gebunden, und sind diese sündig, dann werden sie es auch. Soziale Systeme sündigen nicht, aber sie können sündhaft werden und dann mit all ihrer Macht zum Sündigen verführen. Man sieht, wie treffend die Figur des Teufels als Verführer ist!«⁷³

Philosophische Angelologie wird unter systemtheoretischen, medientheoretischen und kommunikationstheoretischen Gesichtspunkten betrieben. Im Zentrum steht dabei die je verschiedene Betrachtung des Verhältnisses von Wort und Tat, Botschaft und Boten.

Michel Serres sieht in seinem großen Dialog ›La légende des anges‹ (1993) Engel als Boten; durch sie und durch sie hindurch werden Botschaften übertragen. Versinnbildlicht und zum Teil auch verkörpert sind sie in den verschiedenen Formen moderner Kommunikation. Serres begründet die bis heute anhaltende Konjunktur bzw. die Säkularisierungsresistenz der Engel, indem er seine Überlegungen an Maimonides anschließt: »Du weißt ja auch, dass die Bedeutung des Wortes ›Engel‹ die eines Boten ist, und jeder, der eine ihm aufgetragene Tat vollzieht, ist ein Engel«⁷⁴. Das unausgesetzte Wirken der Engel macht sich in einem beständigen »Rauschen« bemerkbar, »dieses Rauschen in einer ›verkehrten‹ Stadt, [...] in der niemand wohnt und die alle nur schnell durchqueren.«⁷⁵

⁷² Ruster 2008, S. 118.

⁷³ Ruster 2008, S. 120.

⁷⁴ Maimonides; zitiert nach Agamben 2007, S. 16f.

⁷⁵ Serres 1995, S. 9.

Als sich über den Dialog, den Michel Serres für den Lauf eines Tages inszeniert, die Abenddämmerung senkt, nachdem also schon viel die Rede von den in allen Medien, allen Mitteilungen und allen Botschaften existierenden Engeln war, sagt einer der Gesprächspartner, ein Reisender, der immer auf der Suche nach sich selbst und nach dem Nichts ist, in dem er sich zu finden hofft: »Du hast mich überzeugt, Pia, ich sehe und höre nun überall und ständig Engel und Boten in diesem Universum aus Kommunikationsnetzen. Mit ihrer Arbeit sorgen sie dafür, dass dieses Universum bestens funktioniert.«⁷⁶

In dem sein Buch abschließenden, ›Legende‹ überschriebenen und also als Legende zur ›Legende der Engel‹ lesbaren Dialog zwischen Leser und Autor schreibt Michel Serres: »Leser: – Warum sollen wir uns heute für Engel interessieren? Autor: – Weil unsere Welt um Botschaften organisiert ist und die Engel Boten sind, noch zahlreicher, komplexer und raffinierter als der eine, falsche und diebische Hermes. Jeder Engel ist Träger einer oder mehrere Relationen [...] Als Bote durchquert er Räume, Zeiten und Mauern, er bewacht, markiert und durchschreitet geschlossene Türen. Ihm bleibt nichts verschlossen. Folgen Sie ihm [...] [Leser:] – Ich habe vollkommen verstanden, warum Sie die Engel zu Boten aller Art gemacht haben, unsere großen und kleinen Chiefs zu Mächten, Thronen und Herrschaften, die mit mehreren Körpern ausgestatteten Cherubim zu technischen, lebendigen oder sprachlichen Austauschern und die obersten Seraphim zu Liebenden.«⁷⁷

Kurt Röttgers fasst Michel Serres' Ansatz so zusammen: »Die Annahme von Engeln dient danach dazu, Medialität zu deuten. Gerade eine angemessene Deutung von Medialität im Zeitalter des Hermes dient dazu, Engel neu und entschiedener in ihrer Mittlerfunktion zu verstehen. Zum einen heißt das, den Engel nicht von seiner Botschaft zu trennen, sondern in Einheit zu denken. Zweitens [...] kann der Bote einer originären Botschaft zur Botschaft werden, [...] wenn eine Botschaft zum Vollzug werden kann. [...] Das Wort, das beinhaltet, dass das Wort zur Tat wird (Inkarnation), geht [...] durch den Boten hindurch und erreicht in wirkender Weise den Gläubigen«⁷⁸.

⁷⁶ Serres 1995, S. 264.

⁷⁷ Serres 1995, S. 293ff.

⁷⁸ Röttgers 2004, S. 46f.

Johann Evangelist Hafner unterscheidet in seiner Angelologie Engel von Putten und verwendet diese Differenzierung zur Kritik von Serres' Ansatz. Putten nämlich »persiflieren ihr Vorbild, die Heerscharen (zebaot)«, sie sind »die Vervielfältigungsengel schlechthin, sie stehen nicht nur zwischen Mensch und Gott, sondern auch zwischen Engel und Engel. [...] Sie vermögen daher der Auflösung von Identität und Subjektivität am ehesten Ausdruck zu geben«, sie »sind sozusagen das undifferenzierte angelische Material vor dem Engelfall, vor der Scheidung in Engel und Teufel.«⁷⁹ Putten sind Hafner zufolge auch die Wesen, auf denen Michel Serres seine Philosophie der Engel aufbaut: »Wegen ihrer liquiden Allgegenwart sind die Putten für den Philosophen Michel Serres die ideale Metapher der Vernetzung aus Verkehrssystemen und Glasfaserkabeln. Die Wirklichkeit ist Übergang und damit Allverbundenheit.«⁸⁰ Für Serres ist es eine herausragende Qualität der Engel, dass ihre Konturen im allgegenwärtigen »bruit« verschwimmen: »Geschickt unterlaufen sie die Mengenlehre, dringen durch die Mauern der Strenge wie durch die der Gefängnisse [...] ihr Schwarm verwischt den Abstand zwischen ihnen. [...] Im Angesicht des einen Gottes zeugen sie vom Polytheismus, gegenüber dem Heidentum verkünden sie den Monotheismus, und überall verbreiten sie den Pantheismus, wenn sie in den Feldern singen.«⁸¹ Hafner sieht genau darin das Gefahrenpotential von Serres' Puttenengel-Argumentation: »Wenn Putten alle Unterschiede verschmieren, werden sie selber zu theologisch indifferenten Gestalten. Als Vertreter einer religiösen Ursuppe lassen sie sich nicht einmal auf eine Religion festlegen.«⁸²

Auf die Medialität des Alltags bezogen reformuliert Jo Reichertz den medientheoretischen Ansatz: »Engel haben immer in und mit den Medien gelebt. Manche sagen sogar, sie hätten *nur* dort gelebt. Es gilt aber auch: Die Medien, allen voran die Bildmedien, lieben die Engel. [...] Manchmal sind sie auch heute noch Boten aus dem Jenseits, manchmal sind sie aber Boten einer großen Macht auf Erden – Ausdruck einer Diesseitsreligion mithin«⁸³ – um seine These dann an Linda de Mols ›Surprise-Show‹ durchzudeklinieren und zu folgern: »In einer säkularisierten

⁷⁹ Hafner 2010, S. 35 und 39.

⁸⁰ Hafner 2010, S. 37.

⁸¹ Serres 1995, S. 92.

⁸² Hafner 2010, S. 38.

⁸³ Reichertz 2008, S. 165 (Hervorhebung im Text).

Welt, in der ›Gottes Thron leer steht‹ und deshalb von ihm keine Wunder mehr zu erwarten sind, bietet sich das Fernsehen als neuer Platzhalter an.«⁸⁴

Nüchterner als Michel Serres und komplexer als Jo Reichertz formuliert es der Wiener Psychiater August Ruhs in einer ›Aufdringlichen Schlussüberlegung‹: »Die Konstruktion von Apparaten, an welche wir die Propagierung der Kontakte delegieren können, hat schon eingesetzt, am Bau des Panakustikums gleich neben dem Panoptikum wird fleißig gearbeitet. In allen Straßen und Plätzen vernehmen wir die Stimmen der Engel und Sirenen, kurz: überall dort, wo heutzutage so emsig telefoniert wird.«⁸⁵

Hier mag man eine Linie bis zurück zu Pietro d'Abano ziehen, dem Arzt, Mathematiker und Astrologen, der in seinem ›Heptameron‹ um die Wende zum vierzehnten Jahrhundert eine Art Telefonbuch entwarf, in dem er genau festhielt, welcher Engel zu welcher Jahreszeit, an welchem Tag und zu welcher Stunde anzurufen sei.

Für den Sonntag sieht dies beispielsweise so aus:

Dies Dominicus.

Horæ diei. Angeli horarum. Horæ noctis. Angeli horarum.

1. Iayn.	Michal.	1. Beron.	Sachiel.
2. Ianor.	Anael.	2. Baroli.	Samael.
3. Nasnia.	Raphael.	3. Thanu.	Michael.
4. Salla.	Gabriel.	4. Athir.	Anael.
5. Sadelali.	Cassiel.	5. Mathon.	Raphael.
6. Thamur.	Sachiel.	6. Rana.	Gabriel.
7. Ourer.	Samael.	7. Netos.	Cassiel.
8. Tanic.	Michael.	8. Tafrac.	Sachyel.
9. Neron.	Anael.	9. Saffur.	Samael.
10. Iayon.	Raphael.	10. Aglo.	Michael.
11. Abay.	Gabriel.	11. Calerua.	Anael.
12. Natalon.	Cassiel.	12. Salam.	Raphael.

⁸⁶

Die Philosophin Sibylle Krämer betrachtet Engel ebenfalls als Medien. In ›Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität‹ (2008) widmet sie ein Kapitel der Rubrik ›Übertragungsverhältnisse‹ den Engeln – die anderen von ihr

⁸⁴ Reichertz 2008, S. 175.

⁸⁵ Ruhs 1997, S. 115.

⁸⁶ zitiert nach <http://www.esotericarchives.com/solomon/heptamer.htm>.

untersuchten ›Übertragungsverhältnisse‹ sind Viren, Geld, Übersetzung, Psychoanalyse und Zeugenschaft. Während Sibylle Krämer zufolge Viren durch »Umschrift«, Geld durch »Entsubstanzialisierung«, Übersetzung durch »Komplementierung«, Psychoanalyse durch »Resonanz« und Zeugenschaft durch »Glaubwürdigkeit« medial funktionieren, vermittelt sich die Kommunikation der Engel durch »Hybridisierung«.⁸⁷ In hierarchischen Abstufungen – von den Seraphim, die nahe bei Gott sind, bis zu den Schutzengeln, die nahe beim Menschen sind – stehen Engel zwischen Göttlichem und Menschlichem. Dem entspricht eine aus einer solchen Hierarchie abgeleitete Abstufung der Nähe, eine, hier beruft sie sich auf Andrei Pleșu, »›Technik der Überwindung‹ des Abstandes, indem sie diesen zerlegt und in ›eine Folge von Nähen verwandelt‹«. ⁸⁸ Sibylle Krämer schließt ihre Ausführungen an Augustinus an: »Engel sind nicht einfach da, sondern sie sind tätig«. Sie fungieren als »eine Allegorie des Botenamts«⁸⁹ und bilden, indem sie Gottes »Nichtwahrnehmbarkeit« zeigen, »dessen *Spur*«⁹⁰. Neben Augustinus und Pleșu ist Michel Serres ihre dritte angelologische Referenz; mit ihm formuliert sie die mediale Grundthese ihres angelologischen Ansatzes: »Engel stiften also Relationen, indem sie durch ihre Übermittlungstätigkeiten einen intermediären Raum entstehen lassen, der zwischen den voneinander abweichenden Welten des Göttlichen und Menschlichen situiert ist und deren Verbindung durch Wegbahnung im buchstäblichen Sinne eröffnet.«⁹¹

Die Existenz von Engeln allerdings negiert Sibylle Krämer; ihre Überlegungen beziehen sich darum allein auf religiöse und künstlerische Repräsentationen von Engeln. Weiterhin geht sie davon aus, dass das Zwischenwesenhafte des Engels auch darin sichtbar wird, dass er unsichtbar ist, dass er mit dem Abschluss seiner Botenaufgabe »obsolet« wird. »Wir sehen: Die Idee des neutralen, uneigenständigen, grenzüberschreitenden Boten, der seine Aufgabe erfüllt, indem er sich selbst obsolet macht, findet in der Figur des Engels eine nahezu kristalline ›Verwirklichung‹.«⁹² Daraus folgt die unkörperliche Körperlichkeit oder körperliche Körperlosigkeit des Engels, die »Verkörperung einer ›Unkörperlichkeit‹, einer

⁸⁷ Krämer 2008, S. 5.

⁸⁸ Krämer 2008, S. 134.

⁸⁹ Krämer 2008, S. 22f.

⁹⁰ Krämer 2008, S. 138 (Hervorhebungen im Text).

⁹¹ Krämer 2008, S. 123.

⁹² Krämer 2008, S. 127.

ätherischen ›Geistleiblichkeit‹, sich tendenziell auflösend in Licht oder Luft«⁹³. Diesen auflösbaren Körper brauchen die Engel, um sich zum einen von Gott zu unterscheiden und zum anderen den Menschen mitzuteilen bzw. sich für sie wahrnehmbar zu machen. Dieses Argument findet sich ähnlich schon bei Friedrich Gottlieb Klopstock, der in seinen Überlegungen ›Von der heiligen Poesie‹ mit Verweis auf Christus als menschengewordenem Gott schreibt: »Es ist wahrscheinlich, dass endliche Geister [...] Leiber haben. Und es ist nicht ganz ohne Wahrscheinlichkeit, dass Wesen, die Gott auch so sehr bei der Seligkeit der Menschen braucht, einen Körper empfangen, der demjenigen ähnlich war, welchen der Mittler dieser Seligkeit annahm.«⁹⁴ Mit seiner unkörperlichen Körperlichkeit der Engel ist ein hybrides Wesen: in einer »subtilen Verbindung von Inkorporation und Exkorporation«⁹⁵ vereinen und spiegeln sie Göttliches und Menschliches. Darum sind Engel Bilder, »Epiphanien des entzogenen Gottes, der sich in Verbindung setzt, ohne sich dabei zu enthüllen und zu zeigen«⁹⁶, argumentiert sie mit Massimo Cacciari, Philosoph und langjähriger Bürgermeister der Tauben- und Engelstadt Venedig.

Aus der fragilen Balance von Göttlichem und Menschlichem bzw. aus der Störanfälligkeit dieser Balance leitet Sibylle Krämer das Fallpotential der Engel ab, wobei sie dafür nur ein Motiv gelten lässt: die Hybris Lucifers. Mit Verweis auf Régis Debray hält sie fest: »Die dämonische Suspendierung des Mittleramtes kondensiert sich im Bild vom ›gefallenen Engel‹: Je näher der Engel Gott ist, umso eher auch will er sein wie Gott. Doch der Gottgleichheit anstrebende Lichtträger wird zur Erde geschleudert.«⁹⁷ Der gefallene Engel kann darum auch kein Mittler mehr sein, sondern wird zum Geschäftsmann; er kauft im Teufelspakt Seele gegen Dienstleistung, Lucifer, »der sich verselbständigende, seine Heteronomie und Mittlerstellung aufkündigende Bote« ist »nur die Rückseite himmlischer Botschaftsübertragung. Der *gefallene Engel* ist ein Strukturelement des Mittleramtes.«⁹⁸

⁹³ Krämer 2008, S. 128.

⁹⁴ Klopstock, 1969, S. 1008; zitiert nach Osterkamp 1979, S. 149.

⁹⁵ Krämer 2008, S. 131.

⁹⁶ Krämer 2008, S. 135.

⁹⁷ Krämer 2008, S. 131.

⁹⁸ Krämer 2008, S. 137 (Hervorhebung im Text).

Anders als Sibylle Krämer ist Andrei Pleșu, der aus Rumänien stammende Philosoph, Kunsthistoriker und zeitweilige Außenminister seines Landes, davon überzeugt, »dass es die Engel gibt«⁹⁹, wie er gleich in der Einleitung seines 2003 im rumänischen Original publizierten Buchs ›Das Schweigen der Engel‹ offenlegt und später begründet, die Schwierigkeit seines Ansatzes eingestehend: »Die Frage nach der Existenz der Engel ist vor allem eine Glaubensfrage. Nur der Gläubige *weiß* ohne den Schatten eines Zweifels, dass es die Engel gibt. Sein Problem ist, dass er nicht das nötige Instrumentarium besitzt, um seinen Glauben zu ›exportieren‹, damit auch andere an der Substanz der eigenen Überzeugungen teilhaben können.«¹⁰⁰ Mit Hilfe von Thomas von Aquin versucht Pleșu in einem gewissen Zirkelschluss, diesem Export-Problem abzuhelpen: »Die Engel gibt es, weil es die Ordnung gibt. Und in dieser geschaffenen kosmischen Ordnung gibt es einen Ort, den legitimerweise nur sie einnehmen können. Dieser Ort ist ebenso genau bestimmt wie zum Beispiel jener, den innerhalb desselben Systems das Pflanzenreich einnimmt. [...] Zu sagen, es gebe keine Engel, weil man sie nicht sieht, ist genauso unverständlich wie zu sagen, es gebe keine Pflanzen, weil sie nicht zurückgrüßen.«¹⁰¹ Hier umgeht Andrei Pleșu das Dilemma des Sichtbaren und des Glaubbaren; Pflanze offenbaren sich zwar nicht sprachlich, sind aber mit den menschlichen Sinnesorgane eindeutig wahrnehmbar, während die Wahrnehmung der Engel nicht von der Fähigkeit zu sehen, zu hören, zu riechen, zu schmecken oder zu tasten abhängt, sondern den Glauben an sie voraussetzt. Denn Pleșus Engel schweigen, so lautet ja auch der Titel seines Buch. Allerdings: »Das Schweigen der Engel ist ein durch und durch tätiges Schweigen. Sie wenden sich an uns, ohne Worte, durch ihre Tat, durch Ereignisse, Geschehnisse und Erfahrungen. Der Regen, der gleichförmig über dem Wasserspiegel eines Sees niedergeht, kann so voller Engel sein wie kein noch so kompaktes theologisches Werk.«¹⁰² Engel überbrücken mit ihren Botschaften die Kluft zwischen Himmel und Erde, Gott und Mensch: »Nur die Welt der Engel erlaubt Gott, *sich auszudrücken* und dennoch unsagbar zu bleiben [...] Als Symbole der göttlichen Nähe sind Engel das bevorzugte ›Mittel‹ der Offenbarung, ›Instrumente‹ des Erscheinens Gottes.«¹⁰³

⁹⁹ Pleșu 2007, S. 17.

¹⁰⁰ Pleșu 2007, S. 33 (Hervorhebung im Text).

¹⁰¹ Pleșu 2007, S. 38.

¹⁰² Pleșu 2007, S. 136.

¹⁰³ Pleșu 1997, S.17f. (Hervorhebung im Text).

Pleșus Haltung fußt im Wesentlichen auf seiner Abneigung gegen Dichotomien im Sinne binären Denkens: »Eine [...] weitverbreitete Auswirkung dieses Denkens ist das Postulat eines leeren Zwischenraums zwischen Gott und dem Menschen. Dabei ist gerade dieser Raum der des Glaubens, der Raum einer potentiellen Begegnung zwischen Erde und Himmel. In diesem Raum bewegen sich die Engel, steigen sie die Jakobsleiter hinauf und hinab.«¹⁰⁴ Dieser Glaube ist zugleich das »Organ« für die Wahrnehmung der Zwischenwelten [...], die *imaginatio vera*«¹⁰⁵. In diesem Glauben, der der *cantus firmus* von Andrei Pleșus Ausführungen ist, liegen zugleich die Weite und die Begrenztheit seiner Angelologie: Man könnte monieren, dass er von dort aus nicht weiter zu philosophischen und kunsttheoretischen Diskussionen geht, andererseits aber loben, dass er genau diese Schritte nicht zu gehen braucht. Pleșu selbst beschreibt das Dilemma und die Fallhöhe beider Positionen, aber er begründet zugleich seine Entscheidung für die Sache des Glaubens: »Es ist schlecht, wenn das Thema Engel für die Menschen an Konsistenz verliert, wenn es auf die Ebene der Feenmärchen herabsinkt oder gar verschwindet. Es ist aber auch nicht besonders gut, wenn es zur anmutigen Metapher, zum spekulativen Spiel, zur flinken philosophischen ›Trickserei‹ wird.«¹⁰⁶ Als prägnantes Beispiel für letzteren Ansatz nennt Pleșu Michel Serres und seine ›Legende der Engel‹: »Der Text ist subtil, süffig und unproduktiv. Wenn er überhaupt etwas vermittelt, so eher einen lyrischen Schauer, ein vorüberwehendes philosophisches Lüftchen. Man nehme sich also vor Philosophen in acht!«¹⁰⁷ Pleșus Engel ist kein ephemerer: »Der Engel ist in hohem Maße ein Krieger, ein Kämpfer; der Trost, den er zu geben vermag, ist nüchtern, männlich.«¹⁰⁸ Seine Angelologie des Zwischenraums stützt Andrei Pleșu im Wesentlichen auf Platon, Philon von Alexandria, Plotin und Walter Benjamin. Für Andrei Pleșu haben Engel vor allem die Funktion bzw. bieten sie die Option, den Menschen in Richtung auf Gott hin zu erweitern, eine Näherung an ihn zu ermöglichen. Sie sind Doppelgänger, Vorbild und Idealbild des Menschen: »Neben jedes ›So ist es‹ setzt der Engel ein ›So sollte es sein‹. Er konjugiert den Ablauf unseres Lebens in der Möglichkeitsform, wie wir selbst es täten, wenn wir an seiner Stelle wären.«¹⁰⁹ Allerdings hat der Mensch dem so aufgefassten Engel gegenüber

¹⁰⁴ Pleșu 2007, S. 19.

¹⁰⁵ Pleșu 2007, S. 59.

¹⁰⁶ Pleșu 2007, S. 22.

¹⁰⁷ Pleșu 2007, S. 22.

¹⁰⁸ Pleșu 2007, S. 26.

¹⁰⁹ Pleșu 2007, S. 25.

einen Vorteil: Aufgrund seiner Leiblichkeit ist der Mensch begrenzt, begrenzt auch in Hinsicht auf die mögliche Tiefe seines Falls – ein Dämon kann er Pleșu zufolge nicht werden.

Pleșus Engel sind zum Beispiel Schutzengel, für ihre Aufgabe entwickelt er eine ganze »Phänomenologie des Schutzes (durch den Engel)«¹¹⁰. Der Schutz, den der Engel gewährt, ist »kreativ, antizipativ, offensiv: nicht Abschirmung, sondern Zielrichtung, Vektorialität [...] Der Schutz ist vorbeugend, regulierend. Er stimuliert, heilt und belehrt in demselben Maße, in dem er verteidigt«¹¹¹. Der Engel als Schutzengel verbindet den Menschen mit dem göttlichen Plan: »In Kenntnis von Gottes Generalplan liefert er uns die notwendige Nahrung und die geistigen Waffen, mit deren Hilfe wir diesem Generalplan Folge leisten können. Durch den Engel nehmen wir teil am kosmischen Voranschreiten der Vorsehung, werden wir zur Episode der göttlichen Geschichte. Er ist in gewissem Sinn die überindividuelle, göttliche Prägung unseres Schicksals.«¹¹²

Wie für Andrei Pleșu ist Thomas von Aquin, der »doctor angelicus«, eine, wenn nicht: die wichtige Quelle für die Angelologie auch von Giorgio Agamben¹¹³. Zunächst aber stützt Agamben seine Thesen, die er in »Die Beamten des Himmels. Über Engel« (2007) entwickelt, auf Augustinus' Unterscheidung von officium und natura, Aufgabe und Wesen des Engels. Aus der Aufgabe des Engels folgert Giorgio Agamben den Status der Engel: Sie sind Beamte. Agambens Engel sind so vor allem erst einmal eines: die bürokratischen Assistenten Gottes, und weiter: »Jeder Engel ist ein Regierungsakt, und jeder Regierungsakt ist ein Engel.«¹¹⁴ So finden Agamben in Franz Kafka und seiner literarischen Gestaltung der Bürokratie einen Gewährsmann und Kronzeugen: »Es ist diese Wesensgleichheit von Engeln und Beamten, die der größte Theologe des 20. Jahrhunderts, Franz Kafka, mit traumwandlerischer Genauigkeit erfasst hat, als er seine Beamten, Boten und Gehilfen als verkleidete Engel auftreten ließ«¹¹⁵ – wenn sie nicht Käfer werden, wie es Gregor Samsa in der

¹¹⁰ Pleșu 2007, S. 76.

¹¹¹ Pleșu 2007, S. 80.

¹¹² Pleșu 2007, S. 88f.

¹¹³ Agamben 2007.

¹¹⁴ Agamben 2007, S. 16.

¹¹⁵ Agamben 2007, S. 13f.

›Verwandlung‹ widerfährt, der, wenn er auch als Insekt geflügelt ist, nicht fliegen kann.

Den Engeln kommt, zumindest im Judentum, ein gewisser Handlungsspielraum zu: »[I]m Zeichen der Funktion, die die Engel in der Weltregierung ausüben«, werden sie als »›Türhüter‹, als ›Minister‹, die sich zwischen Gott und die Menschen einschalten,« wiederentdeckt.¹¹⁶ Agamben knüpft in seiner bürokratischen Angelologie an Michel Foucaults Idee der Gouvernamentalität an. Im Zentrum von Agambens angelologischen Überlegungen stehen, immer auf Thomas von Aquin gestützt, »die Begriffe Hierarchie, Amt und Ordnung«¹¹⁷. Diese Begriffe überträgt Agamben mit Thomas aus der irdischen Sphäre auf die himmlische: »(In der Schrift) werden solche Engel eingeführt, die vor dem Thron, und solche, die im Dienste stehen; nach Ähnlichkeit jener, die einem König dienen. Einige von diesen sind immer vor dem König und hören unmittelbar seine Befehle; andere wieder sind da, denen die königlichen Befehle durch die (dem Throne) Zunächststehenden gemeldet werden, wie die Verwalter der Gemeinwesen. Und diese werden Diener genannt, aber nicht Thronsassen.«¹¹⁸ Engel haben vornehmlich also die Aufgabe zu dienen, nicht nur Gott, sondern auch dem Menschen. Diese Dienstaufgabe aber folgt nicht einer Rangfolge, sondern dem Glauben an eine gegenseitige Dienstbarkeit, »weil jeder Mensch oder Engel, sofern er im Gott-Anhängen *ein* Geist wird mit Gott, jedem Geschöpf überlegen ist. Darum sagt der Apostel Phil 2,3: ›Jeder achte (in Demut) den anderen höher als sich selbst‹.«¹¹⁹

»Ein Engel war ein Engel, sollte man meinen«¹²⁰, schreibt Leon de Winter. Dies mag, betrachtet man die Vielfalt der skizzierten Positionen, die vielleicht genauestmögliche Antwort auf die Frage sein, was ein Engel ist.

Abschließend sei noch eine Lesart erwähnt, die bislang unberücksichtigt geblieben ist: Engel können auch als »Nutzgeflügel« betrachtet werden, wie es die rumänische Autorin Ana Blandiana, eigentlich Otilia Valeria Coman, in ihrer gleichnamigen

¹¹⁶ Agamben 2007, S. 15.

¹¹⁷ Agamben 2007, S. 40.

¹¹⁸ Thomas von Aquin, Frage 112: Von der Sendung der Engel, 3. Artikel; zitiert nach Agamben 2007, S. 130.

¹¹⁹ Thomas von Aquin, Frage 112: Von der Sendung der Engel, 1. Artikel; zitiert nach Agamben 2007, S. 125.

¹²⁰ de Winter 2013, S. 382.

Erzählung¹²¹ vorschlägt: Frau L., eine ältere Philosophieprofessorin, schafft sich darin zur Selbstversorgung eine Glucke an, der sie zwölf Bruteier unterschiebt, die ihr ein Herr, der ihr seltsam bekannt vorkommt, ohne dass sie ihn identifizieren kann, mit den Worten überreicht: »Nutzgeflügel, das haben Sie doch gesucht, wenn ich recht verstanden habe.«¹²² Nach ungewöhnlich langer Brutzeit schlüpft ebenso Ungewöhnliches aus den Eiern: »Zwischen dem Nestrand und den gespreizten Federn der Henne hing ein rosiges Ärmchen hervor, sagen wir, nicht dicker als ein Lilienstengel, das in einer anmutig im Schlaf geballten kleinen Faust endete [...] gleich darauf stahl sich auf der anderen Seite des Nestes ein feucht schimmerndes Beinchen hervor, etwas länger, aber genauso zart und rätselhaft.«¹²³ Schließlich stellt sich das Nutzgeflügel als ein Gelege Engel heraus, »zwölf Engel, mit denen sie nichts anfangen konnte und die sie verstecken musste.«¹²⁴

Sie träumt, dass sie aus den Engeln auf ihrem Balkon ein »Geflügelfrikassee bereitet hatte, welches sie arglos und ungeniert unter außerordentlichem Genuss verzehrt hatte, mit einem Hochgefühl, wie es nur im Traum vorkommt.«¹²⁵ Wenig später findet sich Frau L. in einer eigentümlichen philosophischen Volte mit dem Geflügel auf ihrem Balkon ab: »Denn was kann gewöhnlicher sein als Engel? Sicher, viele würden sich wundern, wenn sie selber einem begegneten, aber würde ihn auch nur irgendeiner nicht erkennen?«¹²⁶

Schließlich nimmt sie ihre Balkon-Engel in einer Einkaufstasche zu einer Sitzung in die Universität mit und lässt sie dort frei: »Sie schloss die Augen und wartete. Sie spürte, wie die Engel über den Tisch ausschwärmten, sich über die Tassen beugten, zwischen den Papieren raschelten und mit den Federhaltern spielten. Dann hörte sie ein Rauschen und wusste, dass sich einige in die Luft erhoben hatten. [...] Frau L. aber hielt die Augen weiter geschlossen und ließ den Dingen ihren Lauf.«¹²⁷

¹²¹ Blandiana 1990, S. 73–103.

¹²² Blandiana 1990, S. 75.

¹²³ Blandiana 1990, S. 82.

¹²⁴ Blandiana 1990, S. 96.

¹²⁵ Blandiana 1990, S. 98.

¹²⁶ Blandiana 1990, S. 101.

¹²⁷ Blandiana 1990, S. 103.

3. Wie Engel fliegen



3. Wie Engel fliegen

So vielfältig und vielgestaltig Engel auch sind bzw. definiert worden sind – dreierlei ist den allermeisten Thesen über sie gemeinsam: Sie sind Zwischenwesen, sie sind Boten und sie können fliegen.

Um ihren Mittler- und Botendienst zu verrichten und sich dafür zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und den Menschen zu bewegen, können Engel (meistens) fliegen, und zum Fliegen haben sie (meistens) Flügel.

Franz Werfel verwehrt sich allerdings gegen die Vorstellung, Engel hätten Flügel: In seinem ›Reiseroman‹ ›Stern der Ungeborenen‹, den er 1943 begann und am 24. August 1945, zwei Tage vor seinem Tod, beendete, plädiert er für »mögliche Engel«: »Ich habe Engelsflügel immer für eine menschliche Erfindung gehalten, und zwar für eine schlechte und verlogene. Entweder Arme oder Flügel. Jenes unverwendbare Schwanengefieder, das an menschenartigen Schultern festgewachsen ist und keine vernünftigen und zulänglichen Muskeln zur Verfügung hat, um in Schwung versetzt zu werden, ist nichts als eine anatomische Absurdität [...] Um an Engel zu glauben – und ich möchte, dankbar für mein Erlebnis, zu diesem Glauben beitragen –, müssen wir uns mögliche Engel vorstellen, das heißt protomaterielle, ultrakörperliche Wesenheiten, die ihre Substanz beliebig verwenden, das heißt verkleiden können, was sie auch aus ihrer tiefen Neigung für ihre gesunkenen Halbbrüder, die Menschen, dann und wann tun.«¹²⁸

Der alttestamentarische Traum Jakobs zeigt eine Alternative zum Fliegen auf: Hier nutzen die Engel eine Leiter zur Überwindung der Distanz zwischen Himmel und Erde. In der Genesis heißt es: »Und er [Jakob] nahm einen Stein des Orts und legte ihn zu seinen Häupten und legte sich an dem Ort schlafen. Und ihm träumte; und siehe, eine Leiter stand auf der Erde, die rührte mit der Spitze an den Himmel, und siehe, die Engel Gottes stiegen daran auf und nieder; und der HERR stand obendarauf und sprach: Ich bin der HERR, Abrahams, deines Vaters, Gott und Isaaks Gott«¹²⁹. Allerdings sind die Engel auf der Himmelsleiter wiederum oft

¹²⁸ Werfel 1946; zitiert nach Wolff 1991, S. 18.

¹²⁹ 1. Mose 28,11ff. Bibelstellen werden hier und im folgenden zitiert nach der Ausgabe Luther 1912/1.

geflügelt wiedergegeben, wie an der Fassade der Abteikirche in Bath, als benötigten sie die Flügel zur Absicherung für den Fall eines Falls, oder auch zu ihrer Kenntlichmachung als Engel.



Abb. 2: Abteikirche Bath, England¹³⁰

Nahezu alle übrigen Darstellungen und Beschreibungen aber zeigen Engel als geflügelte bzw. fliegende Wesen. Meist haben sie ein Flügelpaar, die Cherubim dagegen zwei (Gen. 3,24), die Seraphim sogar drei Flügelpaare (Jes 6,1–7). Die Fähigkeit der Engel zu fliegen ist ein, wenn nicht das wesentliche Kriterium, das Engel sowohl von Gott als auch vom Menschen unterscheidet. In der Bibel findet sich keine explizite Erwähnung der Geflügeltheit von Engeln, zumindest nicht bei menschenähnlichen Engeln. In bildlichen Darstellungen haben Engel erst seit dem 5. Jahrhundert Flügel: »Wenn man es recht bedenkt, konnten die christlichen Engel gar nicht umhin, sich Flügel zuzulegen. Es war ein notwendiger Evolutionsschritt in Richtung Transzendenz, der in anderen Religionen und Kulte längst vollzogen war«¹³¹, hält Karl Markus Michel fest und verweist auf Platons Darstellung der geflügelten Seele im ›Phaidros‹: »Denn ›des Gefieders Kraft ist, das Schwere nach

¹³⁰ Abb.: <http://www.robertmealing.com/wp-content/gallery/bath/bath14.jpg> und <http://www.flickr.com/photos/jacquiross/3862968215/>

¹³¹ Michel 1988, S. 236.

oben zu führen, es emporhebend dahin, wo das Geschlecht der Götter wohnt. Von allem Körperlichen hat es am meisten Teil am Göttlichen.« [...] Entscheidend [...] ist, dass die Seele Schwere, das heißt einen Körper hat. [...] die Seele braucht Flügel, um sich aus dem sterblichen Leib in die Unsterblichkeit emporschwingen zu können – sonst erstirbt er. Damit wird sie dem Engel gleich«¹³², zitiert und kommentiert Michel.

Fliegend überwinden Engel metaphorische und metaphysische Distanzen. Fliegen ist eine Bewegung, die kein Oben und Unten kennt; landen kann ein Engel sowohl auf dem Boden der irdischen Tatsachen als auch in den himmlischen bzw. englischen Sphären. Ihr Flugfähigkeit ist die unabdingbare Grundvoraussetzung dafür, dass Engel die ihnen bestimmte Aufgabe annehmen und ausführen können, nur fliegend überwinden sie die Kluft zwischen Himmel und Erde, zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen.

So gesehen, haben Engel etwas Vogelhaftes: »Engel sind eigentlich Vögel«¹³³, konstatiert Carl Gustav Jung. Sie scheinen den Vögeln in vielem ähnlich und über die Fähigkeit des Fliegens untrennbar mit ihnen verbunden: »Die Kraft des Gefieders besteht darin, das Schwere emporhebend hinaufzuführen, wo das Geschlecht der Götter wohnt«, lässt Platon Sokrates im ›Phaidros‹ konstatieren.¹³⁴

Viele Engel lassen sich als »Nachfahren ehemaliger Tiergötter, Erben verschiedener Gestalten, Diener und Attributionen sakraler Mächte« sehen. Thomas Macho zählt in seiner Einführung von Angelologie und Ornithologie darunter den altägyptischen Himmelsgott Horus, der als Falke auftritt, der zugleich als heiliges Tier des Sonnengottes Re gilt, oder auch den Adler, der Attribut des phönizischen Himmelsgottes Baal ist und zugleich sowohl die Macht Jupiters als auch die des Zeus ins Bild setzt.

Auch im indischen, germanischen, babylonischen, semitischen und christlichen Kontext finden sich zahlreiche Vögel als Attribute einzelner Gottheiten, nicht zuletzt der Heilige Geist der christlichen Dreieinigkeit wird nahezu immer als Taube

¹³² Michel 1988, S. 237f.

¹³³ Jung 2001, S. 67.

¹³⁴ zitiert nach Macho 1997, S. 97.

dargestellt.¹³⁵ Engel und Vögel verbindet darüber hinaus auch die »Kompetenz für Anfang und Geburt«, also ihre »gründungsmythische Bedeutsamkeit«, und ebenso die »Zuständigkeit für Untergang und Tod«¹³⁶, hält Thomas Macho in seinem ›Himmlisches Geflügel‹ überschriebenen Essay fest.

Thomas Macho weist in diesem Kontext insbesondere auf die semantische Verwandtschaft von Engeln und Brieftauben hin: »Die Brieftaube ist also der älteste Botenengel.«¹³⁷ Wie die Taube seit der Antike als Briefbote eingesetzt wird, hat Hilmar Hoffmann in seinem ›Taubenbuch‹ umfassend dargestellt.¹³⁸ Aber auch wenn sie nicht als Postillion unterwegs ist, übernimmt die Taube, wie Hilmar Hoffmann belegt, vielfältige Aufgaben als Bote und Botschaft: Sie symbolisiert Liebe und Tod, den Heiligen Geist und den Frieden.

Dante bezeichnet Engel als »Gottesvögel«: »Ach Bruder, sagt' er drauf, was hilft das Steigen? / Mich ließe ja zur Büßung doch nicht gehen / Der Gottesvogel, der dort an der Tür sitzt. / So lange muß zuvor mir außer ihr / Der Himmel kreisen, als er tat im Leben, / Weil gute Seufzer bis zum End' ich aufhob, / Wenn früher Hilfe nicht Gebete bringen / Aus einem Herzen, das in Gnade steht; / Nutzlos sind andre, nicht erhört im Himmel.«¹³⁹ Trotz mancher Verwandtschaft sind Engel von Vögeln wesentlich unterschieden: »Flügel sind bei Vögeln zum Fliegen dienende Bewegungsorgane, die durch Umbildung der Vordergliedmaßen entstanden sind. Beim Fliegen wird mit ihnen Auftrieb und Vortrieb erzeugt«¹⁴⁰.

Anders also als Vögel, deren vordere Extremitäten zu Flügeln ausgebildet sind, sind Engelsflügel zwar auch am Rücken angebracht, aber Engel haben in den meisten Darstellungen und Beschreibungen nicht nur (zumindest) ein Paar Flügel und Beine, sondern auch Arme. So zeigt Paul Klees Zeichnung ›Mehr Vogel (als Engel)‹ von 1939 ein menschengesichtiges, zweibeiniges, geflügeltes, aber eben armloses Wesen, weil es der Beschriftung des Zeichners zufolge eben mehr ein Vogel als ein Engel ist.

¹³⁵ Macho 1997, S. 86f.

¹³⁶ Macho 1997, S. 88f.

¹³⁷ Macho 1997, S. 95f.

¹³⁸ vgl. Hoffmann 1982, S. 103–135.

¹³⁹ Dante Alighieri 1916, S. 162.

¹⁴⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Fl%C3%BCgel_%28Vogel%29



Abb. 3: Paul Klee, Mehr Vogel (als Engel), 1939, Bleistift auf Papier auf Karton, heute Zentrum Paul Klee, Bern¹⁴¹

Engel ähneln in ihrer Anatomie also eher Insekten, die seit dem Karbon Flügel und mehrere, allerdings drei statt zwei Extremitäten- bzw. Beinpaare aufweisen. Die stärkste anatomische Ähnlichkeit weisen Engel jedoch zu einem Fabelwesen, zum Drachen auf; interessant dabei ist in diesem Zusammenhang die symbolische Nähe der Drachen zum Teufel als dem gefallenen Engel überhaupt – so wird in zahlreichen Berichten über gelungene Exorzismen beschrieben, dass kleine geflügelte Drachen aus dem Mund des oder der Besessenen ausfahren.

Welche Bedeutung den Armen des Engels zukommt, soll hier nicht ausführlich untersucht werden; augenfällig ist jedoch, dass die Arme eines Engels in den meisten Darstellungen und Beschreibungen gebende sind; selten oder nie üben sie die reziproke Funktion des Nehmens aus.

Oft ist das, was der Engel mit seinen Armen bzw. Händen gibt, ein Symbol seiner Botschaft, etwa die Lilie, die Gabriel – der übrigens einzige Engel der christlichen Überlieferung, der als definitiv weiblich bezeichnet wird, wohingegen heute das Attribut eines Engels umgangssprachlich kaum noch männlich, sondern vor allem

¹⁴¹ Abb.: http://www.museum-folkwang.de/uploads/pics/Klee___Mehr_Vogel_525px.jpg.

kindlich oder weiblich konnotiert ist – Maria reicht, als er ihr die Geburt des Gottessohnes verkündet, oder die zahlreichen Instrumente, die die musizierenden Engel in Armen und Händen halten, um ihrem Gotteslob lautstark Nachdruck zu verleihen.

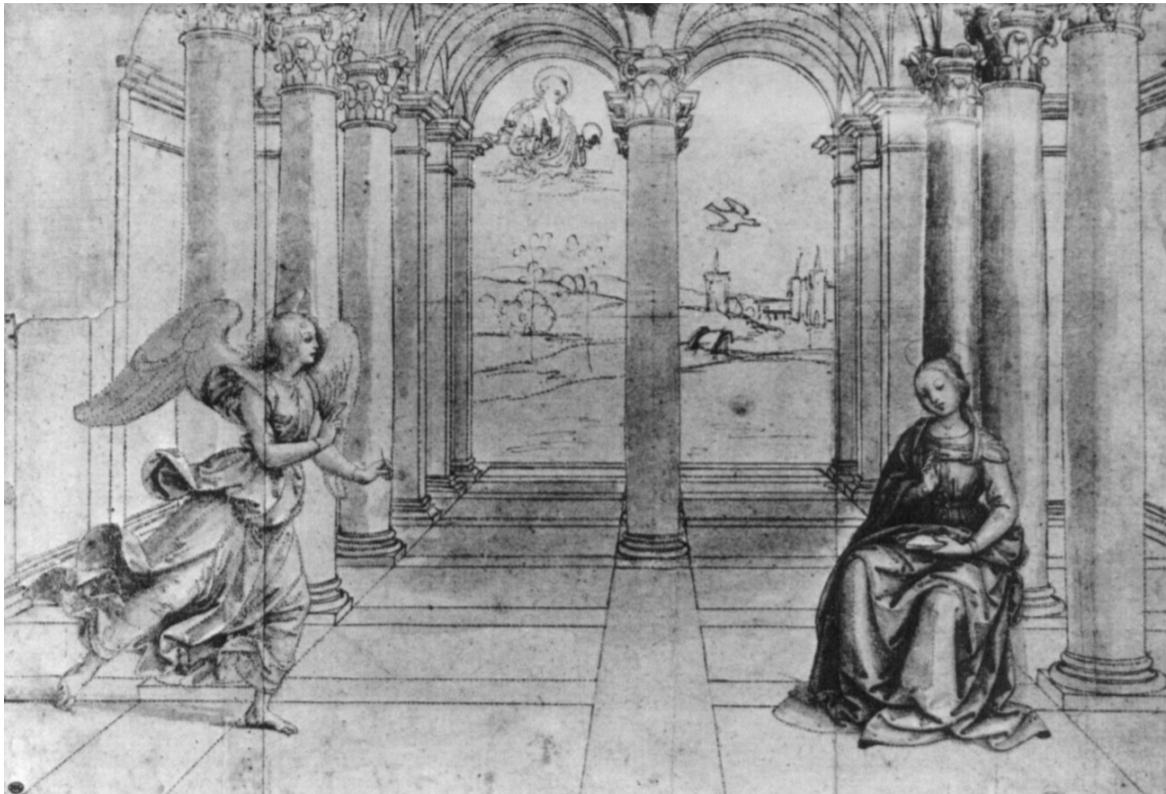


Abb. 4: Raffael, Mariä Verkündigung (Studie), 1503, Feder und Pinsel, laviert, Konturen mit Feder nachgezogen, über schwarzem Stift, auf Papier, 28,4 x 42,1 cm, heute Musée du Louvre, Paris¹⁴²

Dass Engel fliegen können, macht sie auch zu Traum und Ideal des Menschen. Fliegen zu können ist nicht nur eine unabdingbare Voraussetzung dafür, dass Engel ihren Dienst tun können. Flugfähigkeit ist für den vom Menschen ein bis heute unerreichtes Ideal. Thomas Macho hat nachdrücklich darauf hingewiesen: »So viele Programme zur Optimierung des Menschengeschlechts wurden inzwischen erfolgreich abgeschlossen: Träume von beinahe unbegrenztem Wissen, von beispielloser Macht, Träume vom verlängerten Leben, von der Möglichkeit einer radikalen Verjüngung, vom ›Schlaraffenland‹ und einer stets reichhaltig gedeckten Tafel, Träume von Schönheit, von kriegertischer Stärke, von märchenhaften Bauwerken, die über Nacht errichtet werden können, Träume von Gesundheit, von gesteigerten Sinnes- und Körperleistungen, ja selbst von der genetischen Korrektur

¹⁴² Abb.: <http://images.zeno.org/Kunstwerke/l/big/2270038a.jpg>.

aller potentiellen Krankheiten und Defizite [...] Einzig und allein unser Flugraum ist bis heute unerfüllt geblieben. Trotz Hubschraubern, Düsenjets oder Raketen hat sich die Sehnsucht erhalten, mit wenigen Flügelschlägen die platonische Definition des Menschen als des ›zweibeinigen ungefederten Tiers‹ zu widerlegen. Wer fliegen will, träumt ebenso wenig von einem Airbus wie ein Taucher von einem Unterseeboot [...] Fliegen sollte [...] stets, selbst um den Preis des möglichen Absturzes, bedeuten: den Geist der Freiheit, der Unabhängigkeit, der Erotik und einer (nicht immer frommen) Spiritualität. Wer fliegt, entflieht – und rebelliert gegen den Zwang zum Horizont, zur Schwerkraft, zur Erniedrigung, zum Boden.«¹⁴³

Berühmt sind die Gedanken, die sich Leonardo da Vinci über das Fliegen und die menschlichen Möglichkeiten dazu gemacht hat. Mit ihm ist der Beginn einer weniger experimentellen als vielmehr wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dieser Frage gemacht. Rund 160 Manuskriptseiten mit Notizen und Skizzen Leonardos zu Flug und Fliegen sind erhalten – abgeschrieben in Spiegelschrift, um den Verfasser vor der Inquisition zu schützen.

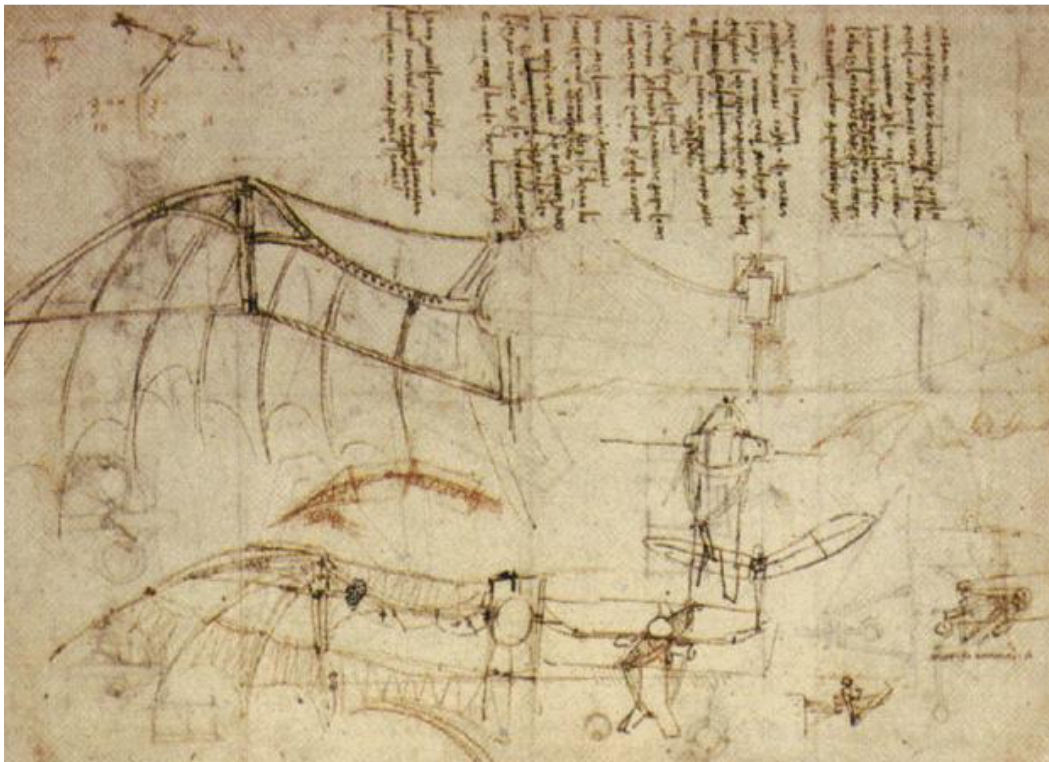


Abb. 5: Leonardo da Vinci, Entwurf einer Flugmaschine, um 1488, Feder und Tusche auf Papier¹⁴⁴

¹⁴³ Macho 1997, S. 83f.

¹⁴⁴ Abb.: <http://www.drawingsofleonardo.org/images/fly3.jpg>.

Aus Leonardos umfassenden Untersuchungen und Überlegungen sind allerdings keine praktischen Versuche hervorgegangen. Paul Karlson formuliert 1937 in zeit- und ideologieentsprechendem Pathos über Leonardo als creator ex nihilo der Fluggeschichte: »Urplötzlich, aus dem Nebelmeer unbestimmten Dämmerns, tastender, phantastischer Vorstöße zu den Grenzgebieten zwischen Wissen und Hoffen und Traum, urplötzlich und ohne Vorläufer, erscheint klar und hart umrissen die Gestalt des großen italienischen Meisters. Mit einem Schlag, ohne das geringste Präludium, beginnt die Geschichte des Menschenflugs.«¹⁴⁵ Das Vorwort zu Karlsons Buch verfasste übrigens Ernst Udet, Generalluftzeugmeister der Wehrmacht und Vorbild für Carl Zuckmayers General Harras, der Hauptfigur von ›Des Teufels General‹.

Leonardos zoologisches Studienobjekt bei seinen zeichnerischen Flugexperimenten waren wohlweislich nicht etwa Vögel, sondern Fledermäuse, die – während sie z. B. in China für Glück und Gewinn stehen – im abendländischen Kontext häufig mit dem Teufel in Verbindung gebracht werden. Die Flügel teuflischer Wesen ähneln in bildkünstlerischen Darstellungen oft den Schwingen der Fledermäuse, während Engel eher vogelartige Flügel haben.¹⁴⁶

Cees Nooteboom hat sich anhand einer vorgestellten Verkündigungsszenarie eingehend Gedanken darüber gemacht, von welchen akustischen Phänomenen der Engelflug begleitet sein könnte: »Stell dir nur einen Augenblick lang vor, du seist Maria. Mach aus dem bleischweren Marmor [der Flügel von Engelstatuen] getrost wieder Federn, auch dann ist es noch schlimm genug. Du sitzt ruhig in deinem Zimmer, nichts ahnend, das Magnifikat hat noch nicht begonnen, niemand hat dir etwas erzählt, und genau das wird dieser Engel jetzt tun, er ist der himmlische Bote, die Stratosphäre ist für ihn nicht mehr als eine Schwelle. Plötzlich hörst du das Geräusch dieser Flügel, als setzte ein prähistorischer Vogel zur Landung an. Hast du schon einmal darüber nachgedacht, wie das klingen muss? Man hört es schon, wenn eine Taube vorbeifliegt, und erst recht, wenn der Flügel hundertmal so groß ist.«¹⁴⁷

¹⁴⁵ Karlson 1937, S. 27; zitiert nach Adamowsky 2010, S. 201f.

¹⁴⁶ vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Fledermaus>.

¹⁴⁷ Nooteboom 2004, S. 21f.

Flügel zu haben und fliegen zu können, können auch zwei voneinander getrennte Eigenschaften bzw. Fähigkeiten sein, auch für Engel. Inwieweit die Flügel per se die Engel zum Fliegen befähigen, hat Peter Härtling zugleich in Frage gestellt und beantwortet: »Haben alle Engel Flügel? / frage ich / meinen Engel. / Ja, antwortet er. / Doch nicht alle / können fliegen. / Und wieso nicht, / frage ich. / Denk, dass ich / fliege, / bittet er.«¹⁴⁸

¹⁴⁸ Härtling/Rainer 1992, S. 23.

4. Engel fallen



4. Engel fallen

»Ein Fallen, ein Abstürzen setzt Höhe voraus. Gleichzeitig ist es mit dem Fliegen eng verwandt. Oben, näher am Himmel ist es wunderbar. Der gefallene Engel erniedrigt sich [...] Ein Lucifer allerdings musste sogar Kindern unverständlich bleiben, weil er es doch so gut hätte haben können. Gefallen lässt sich aber an etwas finden. Als bewundernder Ausdruck korrespondiert er mit den Endpunkten, mit dem Tödlichen. Ein Verfallen wiederum beinhaltet Leidenschaft und Destruktion, jemand verfällt jemandem. Verfallendes wird zur Ruine.«¹⁴⁹ Christian Reders semantische Assoziationskette umreißt viele Aspekte der Antworten auf die Frage, warum Engel fallen – es geht um das Fallen, das Gefallensein, das Gefallen, den Gefallen, das Verfallen und das Verfallensein.

Andrei Pleșu definiert den Fall so: »Wenn der Engel sich nicht mehr als Abstand, als Brücke begreift, wird er zum Dämonen. Anders gesagt, die *paradigmatische* luciferische Abweichung liegt im *polarisierenden Instinkt*, in der ›Dämonie‹ der Dichotomien.«¹⁵⁰

Der gefallene Engel, wenn er als Individuum auftritt, hat mehrere Namen: Er heißt Lucifer, griechisch eosphoros, hebräisch heileil, deutsch der Leuchtende, der Lichtbringer. Er heißt, aus dem Hebräischen abgeleitet, Satan, der Ankläger, ein ursprünglich aus der israelitischen Rechtspraxis stammender Begriff; Satans Aufgabe war es, die Vergehen des Beschuldigten aufzählen. Er heißt Teufel und Diabolos, griechisch diabólos, der Durcheinanderwerfer, der Verwirrer. Er heißt unter christlichem Einfluss Dämon, ein Begriff, der ursprünglich Geist oder Schicksalsmacht meinte. Er heißt Beelzebub, im hebräischen Ursprung »Herr der Fliegen«, ein verhöhnender Beiname Ba'als, im Neuen Testament dann der »Fürst der Dämonen«. Im Zusammenhang mit dem Faust-Stoff heißt er Mephistopheles, vermutlich aus den hebräischen Begriffen mephir (Zerstörer, Verderber) und tophel (Lügner) abgeleitet.

¹⁴⁹ Reder 1997, S. 128.

¹⁵⁰ Pleșu 1997, S. 22 (Hervorhebung im Text).

Welche Präsenz dem gefallenen Engel in der Figur des Teufels als dem Bösen schlechthin vor allem in der katholischen Kirche bis heute zukommt, verdeutlicht u. a. eine Erklärung Papst Pauls VI. vom 13. November 1972: »Das Böse in der Welt ist das Vorhandensein und Wirken eines dunklen Feindes, des Teufels in uns und in unserer Gesellschaft. Das Böse ist nicht allein ein Mangel, sondern es ist ein lebendiges, geistiges, pervertiertes und pervertierendes Wesen. Furchtbare Realität, geheimnisvoll und erschreckend. Wer sich weigert, seine Existenz anzuerkennen, stellt sich außerhalb von Bibel und Kirche, auch wer ihn zu einem Prinzip an sich erhebt, das seinen Ursprung nicht, wie jede Schöpfung, in Gott hat; oder wer ihn zur Pseudorealität erklärt, zu einem personifizierten Fantasiegebilde der unbekannten Ursache unserer Übel [...] Der Teufel ist der Feind Nummer Eins, der Versucher schlechthin [...] Wir wissen somit, dass dieses dunkle, verwirrende Wesen tatsächlich existiert und noch immer tätig ist.«¹⁵¹

Johann Heinrich Zedler definiert: »Teuffel, Lat. Diabolus, Frantz. Diable, ist ein erschaffener und completer Geist, welcher mit seiner sittlichen Bosheit allen zu schaden trachtet. Man versteht also durch die Teuffel diejenigen erschaffenen Geister, welcher mit keinem Körper vereinigt und bloß zum Bösen geneigt sind, und eine Art derjenigen Geister ausmachen, die sonst in der Heil. Schrift schlechterdings Engel genennet und in gute und böse eingetheilet werden, da denn aus dem obigen klar ist, dass besonders von denen bösen Engeln der Name der Teuffel gelte und gesaget werde.«¹⁵² Name, Äußerlichkeit, Funktion und Abkunft sind hier auf den ersten Blick eindeutig benannt. Aber die Dinge sind komplexer, betrachtet man die Repräsentationen des gefallenen Engels, die Motive seines Falls und die Funktionen, die er ausübt bzw. die ihm zugeschrieben werden.

Wenn Engel fallen, geschieht dies aus bestimmten Motiven heraus. Wenn Engel gefallen sind, haben sie bestimmte Aufgaben. Dieses Warum und dieses Wie sind Gegenstand des nun folgenden Kapitels.

¹⁵¹ zitiert nach Trummer 2011, S. 61.

¹⁵² Zedler 1732ff., Bd. 6, S. 1543.

Warum Engel fallen

Motive für den Fall bzw. den Sturz von Engeln gibt es mehrere; Malcolm Godwin nennt in seinem Buch ›Engel. Eine bedrohte Art‹ (dt.1991) sieben solcher »Legenden«¹⁵³. Diese sind zwar nicht ganz eindeutig voneinander zu trennen, seien hier aber so genau wie möglich voneinander unterschieden referiert.

Schattenseite Gottes

Gefallene Engel sind, so Godwin zum ersten, die Schattenseite Gottes. Der gefallene Engel, also der erste Hell's Angel, repräsentiert die dunkle Seite Gottes. Sie ist dem Menschen zugewandt, für den die helle, göttliche Seite zu gewaltig ist, als dass er sie ertragen könnte. Während im Alten Testament Gott selbst noch als Prüfer und Versucher auftritt – etwa als er Abraham zum Opfer seines Sohnes Isaak herausfordert oder in den Prüfungen, die er Hiob auferlegt –, spaltet sich diese Einheit von Hell und Dunkel später auf, mal'ach wird als Teufel der Widersacher Gottes; der von Gott abgetrennte Schatten wird als Versucher und Verdammer eine eigenständige Figur.¹⁵⁴ Oliver Dürr formuliert in diesem Sinne Wesen und Funktion der gefallenen Engel: »Sie sind Gefallene und von Gott im Heilsplan Gebrauchte, beschrieben als sich gegen Gottes Herrschaft verkehrende Wesen.«¹⁵⁵ Gebraucht werden sie, um den Heilsplan durch ihre Existenz ex negativo umso deutlicher zu konturieren.

Diese personifizierte Schattenseite rückt Gott in ein umso helleres Licht, indem sie die dunklen Aufgaben auf sich nimmt, Licht auf Missetaten wirft und Gott als Personifizierung des Guten das Böse abnimmt.

Valery Rees definiert die Rolle des gefallenen Engels als die eines Anklägers in Gottes Auftrag: »Originally Satan was no more than God's agent as accuser. That is, the angel who gathers evidence of a person's misdeeds, and presents the matter

¹⁵³ Godwin 1991, S. 79ff.

¹⁵⁴ Godwin 1991, S. 81ff.

¹⁵⁵ Dürr 2009, S. 237.

before the divine court of judgement.«¹⁵⁶ Gregor Ahn geht in seiner Definition etwas weiter; er gibt dem gefallenen Engel selbst Verantwortung für das Böse und sieht in ihm eine »Entlastung des Schöpfergottes von der Verantwortung für ungerechtfertigtes Leid in der Welt durch den Hinweis auf dämonische Interventionen in der Geschichte.«¹⁵⁷ Ähnlich formulieren Christoph Auffahrt und Loren T. Stuckenbruck, wenn sie darauf hinweisen, dass die Figur des gefallenen Engels als Ursache bzw. Verursacher des Bösen auch die Funktion haben kann, von der Figur Gottes eben dieses Böse fernzuhalten ebenso wie der Mensch als solcher im Licht der gefallenen Engel nicht (mehr) als schuldig oder böse gelten muss: »The fall of the angels was attractive because of the solution it offered for the problem of the evil. Since the introduction of evil is attributed to rebellious angels, God is not directly blamed for the miseries of human life. Neither are human beings considered guilty in and of themselves. Whether understood as a series of prominent angels or the primary fallen angel [...], evil itself came to be personified. Because of arrogance, hubris, and attempt to seize God's realm, this evil had to be driven away or at least contained.«¹⁵⁸ Unter theologischen Aspekten ist mit dieser Auffassung des Falls auch eine Antwort auf die Theodizee-Frage geben. Rudolf Bultmann umreißt solche Antwortmöglichkeiten, indem er auf das antike Weltbild Bezug nimmt: »Das Bedürfnis nach einer Theodizee wird nicht empfunden; denn dem Problem des Leidens gegenüber ist immer eine doppelte Antwort möglich. Entweder kann man es, ganz im Sinne der alttest.-jüdischen Tradition, als Züchtigungsmittel Gottes auffassen (Hbr 12,4–11; Herm sim VI 3–5; VII), bzw. als Prüfung (Jak. 1,2f.; 1. Pt 1,6f.; 2 Klem 19,3f.). Oder man kann alles Übel auf den Satan und die Dämonen oder auf dämonisch-kosmische Mächte zurückführen und auch damit kann sich der Gedanke der Prüfung [...] verbinden (z. B. Apk 2,10; 3,10).«¹⁵⁹

Freier Wille

Auch freier Wille bringt Engel zu Fall. Diese weitere »Legende« über Fall und Sturz von Engeln, die Malcolm Godwin referiert, folgt dem ersten Teil von Origines' Schrift

¹⁵⁶ Rees 2013, S. 197.

¹⁵⁷ Ahn 1997, S. 42.

¹⁵⁸ Auffahrt/Stuckenbruck 2004, S. 1.

¹⁵⁹ Bultmann 1954, S. 499; zitiert nach Dürr 2009, S. 138.

›Peri Archon‹. Sie berichtet davon, dass Gott zunächst gleiche und in ihrem Willen freie Engel geschaffen habe, von denen sich einige kraft ihres freien Willens entschieden hätten, die göttliche Einheit zu verlassen.¹⁶⁰ Manche dieser Engel, die sich selbst für ihren Fall entschieden haben, nehmen menschliche Körper an und leben hinfort auf der Erde. Wenn sie dabei aber unrein und böse agieren, werden sie zu Dämonen und gelangen als Verdammte in Nichtsein und Sinnlosigkeit. Origenes beschreibt diesen Vorgang als in mehrere Richtungen reversibel: Engel können genauso leicht Menschen werden wie Menschen Engel und Dämonen wieder Engel.

Unterweisung und Verführung

Engel fallen durch Unterweisung und Verführung. Die ist die dritte »Legende« Godwins. Das apokryphe Buch Henoch, auf das unten näher eingegangen wird, rückt dieses Motiv in den Vordergrund: Zweihundert Bene Ha Elohim, also Wächter bzw. Söhne Gottes, seien vor 12.000 Jahren auf den Berg Hermon herabgestiegen, um den Erzengeln bei der Erschaffung Edens zu helfen und die Menschen in Kulturtechniken wie der Herstellung von Waffen, Kosmetika und Parfums zu unterweisen – und in ihnen damit Gewaltsamkeit, Habgier und Wollust wecken. Diese Engel, im Gegensatz zur sonstigen Überlieferung als fortpflanzungsfähig beschrieben, werden von den Töchtern Adams verführt. Malcolm Godwin zitiert Rabbi Elkiezer: »Die Engel, die vom Himmel fielen, sahen die Töchter Kains, wie sie umhergingen und ihre Blöße zeigten, ihre Augen waren mit Antimon bemalt wie bei Huren, und sie wurden verführt und nahmen sich Weiber unter ihnen.«¹⁶¹ Die Engel werden daraufhin verbannt und auf ewig verdammt.

Diese gefallenen Engel treten als verkleidete Teufel auf und sind sich darin mit dem von Elvis besungenen »devil in disguise« einig: »[...] I thought that I was in heaven / But I was sure surprised / Heaven help me, I didn't see / The devil in your eyes. / You look like an angel / Walk like an angel / Talk like an angel / But I got wise / You're the

¹⁶⁰ vgl. Godwin 1991, S. 83ff.

¹⁶¹ zitiert nach Godwin 1991, S. 85.

devil in disguise / Oh yes you are / Devil in disguise.«¹⁶² Doch Elvis' lyrisches Ich ist im Gegensatz zu den Töchtern Kains nur der Verführte, nicht aber auch Verführer.¹⁶³

Stolz

Engel fallen auch aus Stolz, aus einem emotionalen Grund also. In das Motiv des Stolzes spielt das der Eifersucht hinein, die einerseits auf den Gottessohn, andererseits auf den Menschen bezogen wird. Der Eifersucht gilt jedoch eine eigene, mit dem Motiv des Ungehorsams verbundene »Legende«. Malcolm Godwin nennt den Stolz als eine vierte Motivation, die Engel zu Fall bringt, und beruft sich hier wiederum auf Henoch. In seiner zweiten Chronik berichtet dieser, dass »einer aus der Engelschar, der sich mit der Ordnung der Engel unter ihm abgewendet hatte, einen unmöglichen Gedanken ersann, nämlich seinen Thron höher zu setzen als die Wolken über der Erde«¹⁶⁴. Dieser »unmögliche Gedanke« wird mit Fall geahndet. Allerdings: Wenn der Gedanke gefasst ist, ist er nicht unmöglich, sondern nur unerlaubt. Der Fall liegt hier also im Fassen des Gedankens selbst begründet.

Dieses Motiv ist, wie Malcom Godwin berichtet, u. a. zu finden in der Legende Shaher, die um die kanaanäische Gottheit der Morgenröte kreist: Geboren aus dem Leib der Großen Muttergottheit, fordert sie als letztes Licht am Nachthimmel, als Morgenstern, die aufgehende Sonne stolz heraus, sie versucht, den Lichtthron der Sonne zu stürmen und wird aus dem Himmel verbannt.

Im alttestamentarischen Buch des Propheten Jesaja findet sich diese Legende ähnlich: »Wie bist du vom Himmel gefallen, du schöner Morgenstern! Gedachtest du doch in deinem Herzen: ›Ich will in den Himmel steigen und meinen Stuhl über die Sterne Gottes erhöhen. Ich will mich setzen auf den Berg der Versammlung in der fernsten Mitternacht. Ich will über die hohen Wolken fahren und gleich sein dem Allerhöchsten‹. Ja, zur Hölle fährst du, zur tiefsten Grube.«¹⁶⁵ In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass die Gleichsetzung von Morgenstern mit Lucifer

¹⁶² Elvis, »Devil in Disguise«; zitiert nach <http://www.magistrix.de/lyrics/Elvis%20Presley/Devil-In-Disguise-9829.html>.

¹⁶³ Zur Funktion des Teufels in der Rockmusikgeschichte vgl. Trummer 2011).

¹⁶⁴ zitiert nach Godwin 1991, S. 91.

¹⁶⁵ Jes. 14,12–15.

und Satan eine aus der Übersetzungsgeschichte der Bibel herrührende ist: »In der griechischen Bibelübersetzung durch jüdische Gelehrte wurde die hebräische Bezeichnung für den Morgenstern, ›Helel‹, bereits mit ›Phosphoros‹ wiedergegeben. Die christlichen Kirchenväter – etwa Hieronymus in seiner Vulgata – übersetzten ihn mit ›Lucifer‹. Die Figur des Lucifer existiert im Judentum allerdings nicht, und der Satan, der im Christentum mit der Figur des Lucifer verbunden ist, ist im Judentum grundsätzlich anders als im Christentum. [...] Im Mittelalter wurde Lucifer durch die Kombination von Jesaja 14,12 (Sturz des Sohnes der Morgenröte) mit Lukas 10,18 (Sturz Satans) auch im offiziellen kirchlichen Sprachgebrauch zum Synonym für den Satan/Teufel.«¹⁶⁶

Zahlreiche Kirchenlieder zu Epiphantias bezeichnen Christus selbst als Morgenstern oder Morgenröte, etwa das 1599 von Philipp getextete und komponierte Lied ›Wie schön leuchtet der Morgenstern‹¹⁶⁷ oder das im Jahr 1700 entstandene, von Michael Müller stammende Lied ›Auf, Seele, auf und säume nicht‹, in dem es heißt: »Auf, Seele, auf und säume nicht, / es bricht das Licht herfür, / der Wunderstern gibt dir Bericht, / der Held sei vor der Tür«¹⁶⁸. In der ersten Strophe von Elisabeth Creutzigers Text zum Lied ›Herr Christ, der einzig Gottes Sohn‹, der aus dem Jahr 1524 datiert, wird Christus ebenfalls als Morgenstern angesprochen: »Herr Christ, der einig Gottes Sohn / Vaters in Ewigkeit, / aus seim Herzen entsprossen, / gleich wie geschrieben steht, / er ist der Morgenstern, / sein Glänzen streckt er ferne / vor andern Sternen klar«¹⁶⁹.

Barbara Walker verbindet die Motive von Hybris und Stolz der gefallenen Engel mit dem der sexuellen Leidenschaft in ihrer Interpretation von Jes. 14,15: »Ja, zur Hölle fährst du, zur tiefsten Grube«, wenn sie den Lichtträger als Herausforderer des Sonnengottes bezeichnet, der mit ihm um die Gunst der Mutter Erde buhlt und mit seinem männlichen Himmelsfeuer die Erde befruchtet: »Diese göttliche Rivalität erklärt die sogenannte Sünde Lucifers, Hybris, die von den Kirchenvätern mit Stolz übersetzt wurde – aber ihre wirkliche Bedeutung war sexuelle Leidenschaft. Wir können den phallischen Lichtpfeil auch als Ausdruck von Lucifers Rolle als Fürst der

¹⁶⁶ <http://de.wikipedia.org/wiki/Luzifer>; mit Verweis auf Frick 2006, Teil I, S. 167.

¹⁶⁷ Gesangbuch Nr. 48.

¹⁶⁸ Gesangbuch Nr. 52.

¹⁶⁹ Gesangbuch Nr. 46.

Luftgewalten verstehen.«¹⁷⁰ Sexualität resp. Erotik sind denn auch zwei weitere Momente, die nicht nur Engel zu Fall bringen, sondern über die gefallene Engel auch Macht ausüben.

Bei Hesekiel gilt Lucifer vor seinem Fall als »Abbild der Vollkommenheit«, als »glänzend schöner Cherub«. Und im Neuen Testament sieht Christus Satan als einen Sohn Gottes wie ein Blitz auf die Erde stürzen. Die Bibel kennt weiterhin das Klagelied über den König von Tyrus, das einen solchen Fall aus Stolz und Hochmut beschreibt und dabei auf die herausragende Position anspielt, die er König von Tyrus wie auch Lucifer innehatten und die zugleich durch eigene Eitelkeit einerseits und Neid der anderen andererseits markierte Fallhöhe ahnen lässt. Im Buch des Propheten Hesekiel heißt es: »So spricht der Herr, HERR: Du bist ein reinliches Siegel, voller Weisheit und aus der Maßen schön. Du bist im Lustgarten Gottes und mit allerlei Edelsteinen geschmückt: mit Sarder, Topas, Demant, Türkis, Onyx, Jaspis, Saphir, Amethyst, Smaragd und Gold. Am Tage, da du geschaffen wurdest, mussten da bereit sein bei dir deine Pauken und Pfeifen. Du bist wie ein Cherub, der sich weit ausbreitet und decket; und ich habe dich auf den heiligen Berg Gottes gesetzt, dass du unter den feurigen Steinen wandelst. Du warst ohne Tadel in deinem Tun von dem Tage an, da du geschaffen wurdest, bis sich deine Missetat gefunden hat. Denn du bist inwendig voll Frevels geworden vor deiner großen Hantierung und hast dich versündigt. Darum will ich dich entheiligen von dem Berge Gottes und will dich ausgebreiteten Cherub aus den feurigen Steinen verstoßen. Und weil sich dein Herz erhebt, dass du so schön bist, und hast dich deine Klugheit lassen betrügen in deiner Pracht, darum will ich dich zu Boden stürzen und ein Schauspiel aus dir machen vor den Königen. Denn du hast dein Heiligtum verderbt mit deiner großen Missetat und unrechtem Handel. Darum will ich ein Feuer aus dir angehen lassen, das dich soll verzehren, und will dich zu Asche machen auf der Erde, dass alle Welt zusehen soll. Alle, die dich kennen unter den Heiden, werden sich über dich entsetzen, dass du so plötzlich bist untergegangen und nimmermehr aufkommen kannst.«¹⁷¹ Auch wenn diese Verse konkret auf den König von Tyrus als einen der Feinde Judas, die untergehen, verweisen, lassen sie sich doch auf den Teufel als gefallen obersten Engel beziehen, denn »was [...] in dieser

¹⁷⁰ Walker 1983; zitiert nach Godwin 1991, S. 92.

¹⁷¹ Hesekiel 28,12–19.

Gerichtsprophetie gesagt wird, sprengt den Rahmen und deutet auf einen größeren Zusammenhang«¹⁷².

Krieg

Engel fallen im Krieg. Diese Version nennt Malcolm Godwin als fünftes Hauptmotiv des Engelsturzes.¹⁷³ Auch diese Interpretation geht davon aus, dass Gott Engel als Wesen mit freiem Willen erschaffen hat. Aus Furcht davor, die Engel könnten sich in ihrer Fehlbarkeit freiwillig auch für die Sünde entscheiden, wurden einige in einem göttlichen Gnadenakt in ihrem Streben nach dem Guten gefestigt, anderen wiederum blieb diese Stärkung vorenthalten, woraufhin sie erwartungsgemäß der Sünde verfielen. Beide Engelfraktionen gerieten darüber miteinander in Krieg. Der Erzengel Michael verstößt die sündigen Engel in die Hölle, wo sie sich zu teuflischen Streitkräften formieren – ein »Pyrrhussieg«¹⁷⁴, wie Godwin festhält. Diese Legende wird auch von Augustinus vertreten, demzufolge gute Engel böse werden, wenn sie freiwillig vom Guten abfallen.

Selbstliebe

Engel fallen aus Selbstliebe. Diese weitere Spielart des Falls der Engel – hier eher ein zweifacher Fall – wird vor allem in mittelalterliche Mysterienspielen überliefert, aber durchaus auch von Augustinus gestützt: Hier steht die »Passion des Erlösers«¹⁷⁵ im Zentrum der Interpretation. Teufel und Dämonen werden als von der Sünde des Stolzes befallen dargestellt. Aus diesem Stolz heraus entwickeln sie eine Selbstliebe, die weit über ihre Gottesliebe hinaus reicht. Dieser Stolz, diese Selbstliebe verkehren sich in Hass, insbesondere gegen den Menschen, sei es in Gestalt Adams und Evas, sei es in Gestalt Christi als des Gottessohnes. Aus Hass gegen das Gottesgeschöpf Mensch hat der Teufel Eva verführt und wird von Gott verflucht. In Christus als dem zweiten Adam wird Gott Mensch; zur völligen

¹⁷² Pache 2006, S. 6.

¹⁷³ vgl. Godwin 1991, S. 95.

¹⁷⁴ Godwin 1991, S. 95.

¹⁷⁵ vgl. Godwin 1991, S. 96f.

Aussöhnung mit seiner Schöpfung will er unter dem Teufel leiden wie die Menschen. Der Teufel greift auch nach Christus, obwohl dieser ohne Sünde ist. Über ihn hat er keine Macht und wird verdammt, seine Macht ist zerstört. Gott versucht, in Gestalt Christi die in der Hölle gefangenen Seelen zu erlösen, nach neuerlichem Widerstand des Teufels bindet der Erzengel Michael diesen in der Hölle fest. Diese Version beschreibt den Sündenfall des Teufels, der seine zweite und letzte Chance verwirkt hat und so endgültig gefallen ist. In der ›Offenbarung‹ des Johannes heißt es: »Und ich sah einen Engel vom Himmel fahren, der hatte den Schlüssel zum Abgrund und eine große Kette in seiner Hand. Und er griff den Drachen, die alte Schlange, welche ist der Teufel und Satan, und band ihn tausend Jahre und warf ihn in den Abgrund und verschloss ihn und versiegelte obendarauf, dass er nicht mehr verführen sollte die Heiden, bis dass vollendet würden tausend Jahre; und darnach muss er los werden eine kleine Zeit. [...] Und wenn tausend Jahre vollendet sind, wird der Satanas los werden aus seinem Gefängnis und wird ausgehen, zu verführen die Heiden an den vier Enden der Erde [...] Und es fiel Feuer von Gott aus dem Himmel und verzehrte sie. Und der Teufel, der sie verführte, ward geworfen in den feurigen Pfuhl und Schwefel, da auch das Tier und der falsche Prophet war; und sie werden gequält werden Tag und Nacht von Ewigkeit zu Ewigkeit.«¹⁷⁶

Ungehorsam

Engel fallen aufgrund von Ungehorsam aus Eifersucht. Diese nach Godwin siebte und letzte Legende rankt sich vor allem um das Motiv des Ungehorsams Satans gegen Gott, sie leitet sich aus den Legenden der Selbstliebe und des Stolzes ab.¹⁷⁷ Ungehorsam, Selbstliebe und Stolz haben hier eine gemeinsame Ursache: Satan, der größte der Seraphim und Herrscher des Himmels, weigert sich, Gottes Befehl zu folgen und sich vor Adam als der neuen Schöpfung zu verneigen. Gott verstößt Satan daraufhin in die Hölle, ein Drittel seiner Engel folgt ihm.

Satan ist der von Gott am meisten geliebte Engel; Adam aber wird nach seiner Erschaffung ihm und allen Engeln übergeordnet. Satan weigert sich jedoch, Adam

¹⁷⁶ Offb. 20,1–10.

¹⁷⁷ vgl. Godwin 1991, S. 98.

anzuerkennen und will sich, wie vor der Erschaffung Adams von Gott befohlen, auch weiterhin nur vor seinem Gott verneigen. Gott erfasst Satans Dilemma nicht – als käme Gott in diesem Fall (im Sinne sowohl von Angelegenheit als auch von Sturz) an seine Grenze – und verbannt ihn vom Himmel. Dieser Ungehorsam hat seine Ursache in der Eifersucht Satans auf Adam, seine Strafe besteht folglich in der Höllenpein des Getrenntseins von der Liebe Gottes, in der Einsamkeit.

Diese Version findet sich beispielsweise in der apokryphen Schriftensammlung ›Vita Adae et Evae‹ überliefert. Dietmar Kamper fasst in seinem Aufsatz ›Sturz der Engel‹ unter Bezug auf ›Vita Adae et Evae‹ seine Interpretation dieser Legende des Engelsturzes so zusammen: »Der reine Geist in seiner strahlendsten Form verweigert dem ›Mischling‹ seine Ehrerbietung und wird unter den Menschen erniedrigt. In der Genesis heißt es dann: Das Weib wird dir den Kopf zertreten! Das ergibt eine Szene nicht ohne Pikanterie: der Lichtträger in Gestalt des Finsterdrachens, Allegorie auf ein hinter Schrecken verborgenes älteres Leben, verfeindet mit dem Weibe, der Mutter der Menschen, die später im Himmel seinen Platz einnehmen wird, damit ausgeschlossen für immer. Seit solcher Erniedrigung sucht der Engel der Hoffart dem Menschen überall dort zu schaden, wo dieser es am wenigsten erwartet.«¹⁷⁸

Diese Eifersucht Lucifers kann auch auf Christus selbst als Gottes eingeborenen Sohn, als Menschwerdung Gottes, bezogen werden: »Die Geschichte vom gefallenem Engel Satan, die Geburtsstunde des absoluten Bösen und der Hölle wird in manchen Traditionen konsequent als Folge dieses hervorragenden Vertreters des überkommenen Engelsgeschlechts, Lucifers, Weigerung erzählt, dem Menschensohn [...] zu dienen, die Möglichkeit einer echten unvermittelten Anwesenheit Gottes in der Welt also anzunehmen«¹⁷⁹, urteilt der katholische Theologe Joachim Valentin. Das Böse entsteht demnach durch die und im Moment der Erschaffung des Menschen bzw. Geburt Christi.

Eine Spielart dieser Lesart vom Fall und von der Entstehung des Bösen tradiert der Koran; in Sure 38 heißt es über Iblis, den Teufel: »Mir war kein Wissen um die hohe

¹⁷⁸ Kamper 1997, S. 55.

¹⁷⁹ Valentin 2008, S. 31.

Heerschar, wie sie stritten; / Mir ist nur offenbar dis, dass ich sei ein offner Mahner. /
Wie da der Herr sprach zu den Engeln: / Ich will schaffen den Menschen aus Thon. /
Wenn ich ihn nun gebildet und ihm eingehaucht von meinem Geiste, / Fallt hin vor
ihm anbetend! / Da beteten an die Engel alle insgesamt. / Nur Iblis war zu stolz, /
Und war von den Verleugnern. / Er sprach: Was, Iblis, hielt dich ab, / Anzubeten was
ich erschuf mit meiner Hand? / Bist du zu stolz oder bist du zu erhaben? / Er sprach:
Besser bin ich als er, / Du schufest mich aus Feuer, / Und schufest ihn aus Thon. / Er
sprach: Geh aus von hier! Du bist gesteinigt. / Und auf dir ist mein Fluch bis zum
Gerichtstag.« Und Iblis droht mit Revolution: »Mein Herr, erwarte mich / Am Tage wo
sie aufstehn.«¹⁸⁰

Diese Sure hat vor allem auf die frühen islamischen Mystiker große Faszination
ausgeübt, etwa auf den Sufi und Dichter Al-Halladsch oder den persischen Dichter
und Mystiker Fariduddin Attar.¹⁸¹ Satan wird zum Opfer Gottes, von Gottes Willkür,
weil er Gott liebt. Daraus leitet der türkischstämmige Religionssoziologe Levent
Tezcan eine grundsätzliche Skepsis der gläubigen Muslime gegenüber Gott ab: »Der
gefallene Engel wollte vor seinem Fall denn auch nichts anderes als dies: Gottes
Nähe.«¹⁸² Satan wird so bei Fariddudin Attar zum Warner des Propheten
Muhammad: »Bist du der Gesandte, der getreue, / sieh meine Fessel und sei nicht
so sicher, / denn elend und nichtswürdig wie ich bin: / seh' deine Krone ich, hab ich
noch Hoffnung. / Ich bin nicht hoffnungslos, du sei nicht sicher! / Sieh meine
Unbedürftigkeit! Pass auf!«¹⁸³ Satan hat nichts mehr zu verlieren, weil er alles
verloren hat. Aber der Anblick des mächtigen Propheten, der sich in Sicherheit wiegt,
weil er die Macht des Teufels gebrochen glaubt, macht ihm Hoffnung, lässt das
scheinbar stabile Gleichgewicht von Macht und Ohnmacht labil werden.

Malcolm Godwin findet also sieben »Legenden«, mittels derer er den Fall der Engel
erklärt: Schattenseite Gottes, freier Wille, Unterweisung und Verführung, Stolz, Krieg,
Selbstliebe und Ungehorsam. Trennscharf voneinander abzugrenzen sind dabei drei
Hauptmotive, warum Engel fallen bzw. warum sie gestürzt werden: Es sind dies zum
einen das Motiv von der Existenz Satans als des Anderen Gottes, zum zweiten das

¹⁸⁰ Koran 2001, 38. Sure 67–80, S. 342f.

¹⁸¹ vgl. Tezcan 2008.

¹⁸² Tezcan 2008, S. 131.

¹⁸³ zitiert nach Tezcan 2008, S. 131f.

der Revolte der Engel (aufgrund verschiedener Ursachen) und zum dritten das der Attraktion des Menschlichen, besonders in Hinsicht auf das erotische oder sexuelle Begehren. So klar die Motive des Falls theoretisch voneinander abgrenzbar sind, so fließend sind die Übergänge der Motive ineinander. Viele der künstlerischen Repräsentationen gefallener Engel weisen Spuren mehrerer Motive auf, die sie zu Fall bringen, und ebenso Spuren mehrerer Konsequenzen, die sie deswegen zu tragen haben.

Aufgegebenes und Aufgaben

Laut der schon zitierten FORSA-Umfrage aus dem Dezember 2005 glauben nicht nur zwei Drittel der Deutschen an Schutzengel, sondern auch 27% an die Existenz des Teufels. Einer repräsentativen ALLBUS-Umfrage von 2002 zufolge glauben 28% an die Hölle, nach einer weiteren Umfrage desselben Instituts von 1991 67% der Katholiken und 84% der Protestanten allerdings nicht an den Teufel.¹⁸⁴

Engel und Dämonen werden als gute und böse Mächte erstmals im ersten nachchristlichen Jahrhundert von Philon von Alexandria in seiner Schrift ›De gigantibus‹ unterschieden. Dämonen bzw. gefallene Engel entziehen sich ebenso wie Engel der menschlichen Zurechenbarkeit. Der evangelische Theologe Gustav Mensching definiert deren Wesen in seiner Abhandlung ›Die Religion‹ von 1959 so: »Das Dämonische ist das in jeder Hinsicht Unbedingte und durch Werte nicht eingeschränkt Mächtige. Vom Menschen aus gesehen ist das Dämonische daher nicht nur das Irrationale, sondern das Antirationale, auf das die Anwendung von Sinnkategorien ebenso sinnlos ist, wie ihre Anwendung auf die Naturkraft der Elektrizität, sonder man in ihr ethische Qualitäten sucht.«¹⁸⁵ Es ist zu vermuten, dass in eben diesem Antirationalen, Unfassbaren auch ein Moment großer Attraktivität des Dämonischen für den Menschen liegt.

Bildende Kunst, Literatur, Film und Musik nehmen sich gefallener Engel an; zu nennen sind bei den Filmen, ohne dass hier näher darauf eingegangen werden kann, u. a. ›Satanas‹ (1919, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau), ›Rosemary's Baby‹ (1968, Regie: Roman Polanski), ›Der Exorzist‹ (1973, Regie: William Friedkin), ›Das Omen‹ (1976, Regie: Richard Donner), ›Ghostbusters‹ (1984, Regie: Ivan Reitman) und ›Fallen Angels‹ (1995, Regie: Wong Kar-Wai).¹⁸⁶

Die Musik kennt sogar ein spezielles teuflisches Intervall: den Tritonus, also die übermäßige Quarte, die auch als »diabolus in musica«, als ›Teufel in der Musik‹, firmiert.¹⁸⁷ Zu den musikalischen Werken, die sich mit dem teuflischen Topos

¹⁸⁴ vgl. Huber 2008, S. 121ff.

¹⁸⁵ Mensching 1959, S. 160.

¹⁸⁶ vgl. Jaspers/Rother 2003, S. 20f.

¹⁸⁷ vgl. Hinrichsen/Brennecke 2001, S. 58.

befassen, zählen u. a. Kompositionen von Niccolò Paganini, Franz Liszt und Giuseppe Tartini. Paganini erhielt selbst das Attribut eines ›Teufelsgeigers‹; diese Charakteristik Paganinis begründete Johann Wolfgang von Goethe, der das Dämonische ebenso auch Napoleon I. Bonaparte, dem Kaiser der Franzosen, wie seinem Großherzog Carl August von Sachsen-Weimar und -Eisenach zuerkannte, im Gespräch mit Johann Peter Eckermann: »›Nein, sagte Goethe; der Mephistopheles ist ein viel zu negatives Wesen; das Dämonische aber äußert sich in einer durchaus positiven Tatkraft.« ›Unter den Künstlern, fuhr Goethe fort, findet es sich mehr bei Musikern, weniger bei Malern. Bei Paganini zeigt es sich im hohen Grade, wodurch er denn auch so große Wirkungen hervorbringt.«¹⁸⁸ Franz Liszts ›Faust-Symphonie‹ zeigt Mephisto und Faust auch musikalisch als zwei Seiten derselben Medaille: Die musikalischen Themen Mephistos sind wie eine Travestie der Faust-Themen; Faust wird in Mephisto musikalisch gespiegelt, als handele es sich um eine in sich selbst gespaltene Persönlichkeit. Von Giuseppe Tartini stammt die sogenannte ›Teufelstrillersonate‹ (1735) für Violine und Klavier, über deren Entstehung durch dämonische Eingebung der Komponist berichtet: »Eines Nachts träumte mir, ich hätte einen Pakt mit dem Teufel um meine Seele geschlossen. Alles ging nach meinem Kommando, mein neuer Diener erkannte im voraus all meine Wünsche. Da kam mir der Gedanke ihm meine Fiedel zu überlassen und zu sehen was er damit anfangen würde. Wie groß war mein Erstaunen, als ich ihn mit vollendetem Geschick eine Sonate von derart erlesener Schönheit spielen hörte, dass meine kühnsten Erwartungen übertroffen wurden. Ich war verzückt, hingerissen und bezaubert; mir stockte der Atem, und ich erwachte. Dann griff ich zu meiner Violine und versuchte die Klänge nachzuvollziehen. Doch vergebens. Das Stück, das ich daraufhin geschrieben habe, mag das Beste sein, das ich je komponiert habe, doch es bleibt weit hinter dem zurück, was ich im Traum gehört habe.«¹⁸⁹

Der gefallene Engel par excellence ist Lucifer. Je nach dargestelltem Kontext fällt er mal allein, mal in Gesellschaft, wobei deren Anzahl von einem einzelnen Begleiter bis hin zu ganzen Heerscharen mit ihm gefallener Engel reicht. Häufig wird auch die Anzahl von sechs Engel genannt, die im Verbund mit Lucifer die sieben Todsünden repräsentieren, mit klar definierter Zuständigkeit: Lucifer steht für den Stolz,

¹⁸⁸ Goethe 1986/2, S. 425.

¹⁸⁹ zitiert nach Pfau o. J.

Beelzebub für die Völlerei, Mammon für die Habgier, Asmodeus für die Wollust, Satan für den Zorn, Leviathan für den Neid und Belphegor für Eitelkeit und Trägheit.¹⁹⁰ In der ›Offenbarung‹ taucht Lucifer als Drache und Führer der gefallenen Engel auf: »Und es erhob sich ein Streit im Himmel: Michael und seine Engel stritten mit dem Drachen; und der Drache stritt und seine Engel, und siegten nicht, auch ward ihre Stätte nicht mehr gefunden im Himmel. Und es ward ausgeworfen der große Drache, die alte Schlange, die da heißt der Teufel und Satanas, der die ganze Welt verführt, und ward geworfen auf die Erde, und seine Engel wurden auch dahin geworfen«, heißt es dort.¹⁹¹

Gefallene Engel können nicht mehr fliegen – eine Ausnahme ist der Lucifer, der in John Miltons Versepos ›Paradise Lost‹ vorkommt, er nämlich fliegt noch bzw. wieder; warum, wird noch auseinandergesetzt werden. Gefallene Engel sind durch den Verlust ihrer Fähigkeit zu fliegen und durch den damit einhergehenden Verlust ihrer Fähigkeit, göttliche Botschaften zu übermitteln, aber keineswegs funktionslos. Sie können zwar keine Botschaften mehr überbringen, sind aber umso mehr selbst Botschaft. Sie zeigen damit zugleich Krisen an und werden Medien der Bewältigung. Sie werden zu mittelbaren Mittlern. Sie rücken mit ihren Botschaften näher zu den Menschen, weil sie oft an sich Botschaften sind, also außerhalb ihrer selbst keinen Verfasser einer Botschaft haben bzw. brauchen.

Auch Nicolas Mahler lässt in seiner Graphic Novel ›Engelmann. Der gefallene Engel‹ (2010) das »Story Department« die (wenn auch hier pekuniär motivierte) Wandlung des Superhelden Engelmann zum gefallenen Engel mit der größeren Nähe zwischen Mensch und gefallenem Engel begründen: »Wir wollten dem Engelmann einfach noch eine zweite Chance geben« »Ihn nicht gleich fallenlassen.« »Außerdem kostet die Einführung eines neuen Superhelden den Konzern ja sehr, sehr viel Geld!« »Allein das trademark kostet Unsummen.« »Das kann man sich gar nicht vorstellen ...« »Also wurde entschieden: Kompletter Relaunch!« »Den Engelmann näher zum Publikum führen!«¹⁹²

¹⁹⁰ vgl. Rees 2013, S. 201.

¹⁹¹ Offb. 12,7–9.

¹⁹² Mahler 2010, o. S.

Gelegentlich werden gefallene Engel als Geächtete und Verstoßene auf äußerst physische Weise menschlich. Arthur Rimbaud hat einen solchen gefallenen Engel in der Figur des »geächteten engelchens« bedichtet, hier in der deutschen Übersetzung von Hans Therre und Rainer G. Schmidt zitiert: »Das geächtete engelchen: dächer bläulicht & tore weiß, wie in amerikanischen nächten am rand der ausgelärmten stadt / ist die gasse weiß: und das heißt NACHT / merkwürdige häuser in der gasse mit engel=jalousien / aber auf einen prellstein kommt gerannt / böse verkorkst & bibbernd ein schwarzes ENGELCHEN: das schwankt : hat zuviel brustbeersaft getankt / es macht kacka / verschwindet dann / ABER; sein geächtetes kacka erscheint unterm heiligen mond der vakant – als lockre kloake dreckigen BLUTS/«¹⁹³.

Gefallene Engel sind dem Menschen verwandt, denn der Mensch ist zumindest aus christlicher Perspektive per se gefallen und folglich aus dem Paradies vertrieben. Ihre fundamentale Gemeinsamkeit heißt: Wer fliegen kann, kann fallen; wer nicht (mehr) fliegen kann, kann nicht (mehr) fallen. So sind gefallene Engel dem Menschen nah, entscheidend näher als ihre fliegenden einstigen Artgenossen: »Der gefallene Mensch erlebt seinen Fall unmittelbar als *Distanzierung*; er fühlt sich an den seinen Sehnsüchten genau gegenüberliegenden Ort katapultiert und lebt unter dem Druck eines rastlosen, sich erholenden Eifers [...] ›Die Entfernung‹ ist der erste Stoff aller Utopien, gleichzeitig jedoch die nächste Vorahnung der Transzendenz. Unmerklich wird das Dort zum Jenseits«¹⁹⁴, beschreibt Andrei Pleșu diese Nähe aus Distanzverwandtschaft.

Die Eigenschaften, die dem gefallenen Engel nach seinem Sturz zugeschrieben werden bzw. die den Sturz verursacht haben, rücken ihn weg vom Göttlichen und hin zum Menschlichen: Der gefallene Engel wird in all' seinem Eigensinn, seinem Willen und Wollen, seiner Sündhaftigkeit, seinem Scheitern, die letztlich in seiner Einbuße der Flugfähigkeit als Zeichen der jederzeit herstellbaren Nähe zum Göttlichen besteht, menschlich. Massimo Cacciari beschreibt gefallene Engel als »Engel, die unlösbar mit dem Wandel der Völker und der Menschen verbunden sind, die dazu verurteilt sind, Freud und Leid mit ihnen zu teilen, Hüter, die niemals ruhen und

¹⁹³ Rimbaud 1980, S. 251; zitiert nach Pichler 1997/1, S. 79.

¹⁹⁴ Pleșu 1997, S.15 (Hervorhebung im Text).

dennoch beinahe ohnmächtig sind – Engel, die dem Menschen so ähnlich sind, dass sie oft als *gefallene* Engel bezeichnet werden.«¹⁹⁵

Cathrin Pichler stellt in Hinsicht auf den gefallenen Engel fest: »Engel erscheinen – vom Himmel gefallen – als die Konnotationen einer Poetik der ›Übertretung‹, als das ›zweite Gesicht‹. Sie künden von der Kontingenz des modernen Menschen und begleiten dessen Irrfahrt durch das Leben, sie bezeichnen das Andere, Fremde und Bedrohliche im Menschen selbst. [...] der [gefallene] Engel ist der entfremdete, der nonkonforme, ausgegrenzte, revoltierende, anarchische Andere.«¹⁹⁶

Ob gefallene Engel (noch) Botschafter sind, beantwortet Oliver Dürr aus christlich-theologischer Perspektive: »Gott gebraucht sie [die bösen Mächte], damit an ihnen die Bekämpfung der Gefährdung offensichtlich wird. [...] Nicht Zeugnis zu geben von der Herrschaft Gottes und damit von den Verheißungen Gottes ist ihr Dienst, sondern die Vergegenwärtigung des Unwillens Gottes über deren eigene Sündhaftigkeit der Selbsterhaltungsgesetzlichkeit als widergöttliche Überschreitung der von Gott gesetzten Distinktion von erlaubt und unerlaubt. Schlichter gesagt sind sie da, *um überwinden und besiegt zu werden!* Das geschieht um unserer Errettung willen.«¹⁹⁷

So gesehen, ließe sich die Frage nach dem Botschafterstatus gefallener Engel damit beantworten, dass auch das Böse einen Mittler braucht, alternativ machte der gefallene Engel den Menschen im Sündenfalls selbst zum Träger der Botschaft des Bösen. Wenn man die Flugfähigkeit als Bedingung der Übermittlung annimmt, kann der gefallene Engel keine Botschaften mehr überbringen, weil er nicht mehr Mittler sein kann. Aber er ist Botschaft an sich – ein Umstand, der sich bis in den Volksglauben verfolgen lässt. Dies belegt etwa der Begriff von der Teufelsbrücke: Brücken wurden als nicht gottgewollte Bauwerke angesehen, mit Hilfe derer der Mensch gottgegebene Distanzen eigenmächtig und willkürlich zu überwinden sucht. Auf diesen Brücken befindet sich der Mensch zwischen Himmel und Erde und ist allen teuflischen Dämonen ausgesetzt, die zwischen Himmel und Erde ihr Unwesen treiben.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Cacciari 1997, S. 77 (Hervorhebung im Text).

¹⁹⁶ Pichler 1997/2, S. 78.

¹⁹⁷ Dürr 2009, S. 235 (Hervorhebung im Text).

¹⁹⁸ vgl. Hinrichsen/Brennecke 2001, S. 28.

Als gefallene haben die Engel all' ihre lichte Schönheit eingebüßt; sie sind oft monströs hässlich, verwachsen und Mischwesen mit tierischen Gliedern. Sie sind meist dunkel bzw. schwarz dargestellt, als wären sie am Höllenfeuer verkohlt. Zbigniew Herbert hat das Aussehen des gefallenen siebten engels genau beschreiben: »der siebte engel / ist ganz anders / er heißt sogar anders / Schemkel // [...] // Schemkel / ist schwarz und nervös / vielfach vorbestraft / für den schmuggel mit sündern // zwischen abgrund / und himmel hallt / sein ständiges gestampfe // er hält nicht auf seine würde / und man läßt ihn in dieser schar / nur mit rücksicht auf die zahl sieben // aber er ist nicht wie die andern // [...] Schemkel Schemkel / – murren die engel / warum bist du so unvollkommen // byzantinische maler / wenn sie die sieben malen / zeigen Schemkel / ähnlich den andern // sie meinen nämlich / sie würden der lästerung schuldig / wenn sie ihn malten / so wie er ist / schwarz nervös / im alten ausgefransten glorionschein.«¹⁹⁹

Ihre menschliche Gestalt und ihr menschliches Antlitz haben sie beim Sturz verloren. Viele Tiere müssen sich ganz oder in Gliedmaßen der Gestaltung des Teufels zur Verfügung stellen: Raben, Katzen, Drachen, Schlange und Fledermäuse, um nur einige zu nennen.



Abb. 6: Eugène Delacroix, Mephistopheles in der Luft, auf 1882, Kohle und Tusche auf Papier, heute Fondation Martin Bodmer, Cologny²⁰¹



Abb. 7: Bob Kane, Batman, Faserstift auf Papier, 1990²⁰⁰

¹⁹⁹ Herbert 1987; zitiert nach Ohlbaum 2003, S. 30.

²⁰⁰ Abb.: <http://entrepaginascomics.blogspot.de/2012/08/bob-kane-o-pai-do-morcego.html>.

In der Figur der Fledermaus taucht auch Batman auf, die von Bob Kane und Bill Finger geschaffene Comic-Figur, die erstmals im Mai 1939 im Magazin ›Detective Comics‹ erschien. Der vom Butler seiner verstorbenen Eltern aufgezogene Waisenknabe legt am Grab seiner Eltern den Schwur ab, seine Heimatstadt Gotham City von Verbrechen freizuhalten. Im Fledermauskostüm tritt er auf, um die von ihm als abergläubisch angesehenen Kriminellen zu verschrecken. Ihm stehen nämlich keine solchen übermenschlichen Kräfte zur Verfügung wie anderen Superhelden, etwa die, mit denen z. B. Superman agiert; er verlässt sich auf seine Intelligenz, seinen Willen und sein umfassendes finanzielles Vermögen, mittels dessen er sich unter anderem Fluggeräte leisten kann, denn fliegen kann er, auch hierin von Superman unterschieden, selber nicht. So wird ein Mensch im Gewand des Teufels zum Engel.

²⁰¹ Abb.: <http://fondationbodmer.ch/wp/wp-content/uploads/2011/10/delacroix.jpg>.

5. Lucifers Brüder



5. Lucifers Brüder

Bevor nun einzelne Repräsentationen gefallener Engel in den Blick rücken, sollen ›Lucifers Brüder‹ betrachtet werden, Menschen, die sich über die ihnen gegebenen physischen Grenzen fliegend hinwegzusetzen versucht haben und dabei zum Teil lebensbedrohlich gescheitert sind.

Der Traum vom Fliegen lässt sich vom Menschen nicht verwirklichen. Dennoch aber sind zahlreiche Versuche unternommen und geschildert worden. Viele dieser Versuche endeten im Fall. Manchen dieser abgestürzten Flieger wurden im Nachhinein Motive unterstellt, die mit den Motiven übereinstimmen, die Engel zu Fall bringen.

Wenn hier von Lucifers Brüdern die Rede ist, so bezieht sich das also nicht auf die Erzengel Raphael, Gabriel und Michael, die in manchen Überlieferungen als Geschwister dieses gefallenen Engels geführt werden. Hier sollen vielmehr einige menschliche Figuren in den Blick genommen werden, mythologische, deren Geschichte durch Flug und Fall geprägt ist – biblische, historisch belegbare und Kunst-Figuren. Unter den fliegenden Menschen werden hier nur die, die zwar mit technischen Hilfsmitteln, aber aus eigener Muskelkraft zu fliegen versuchten und scheiterten, und auch unter diesen nur eine Auswahl beispielhaft in den Blick genommen. Niemand fliegt ungestraft, könnte der kleinste gemeinsame Nenner der Flüge und Flugversuche sein, die in Sturz und Fall endeten.

Natürlich unterscheidet ein Umstand Lucifer und die mit ihm gefallenen Engel wesentlich von allen unten Genannten: Als Engel konnten sie vor ihrem Fall fliegen – die Menschen, die das Fliegen versuchten, konnten (und können) es primär nicht. Aber dennoch gibt es einige Gemeinsamkeiten, die eine solche Betrachtung möglich machen: Das Motiv des Scheiterns der Flugversuche wird häufig in Hybris gesucht, mithin einem der wesentlichen Beweggründe, die Lucifer und andere Engel zu Fall bringen. Zudem wird den Menschen, die Flugversuche unternehmen, häufig ein Bündnis mit dem Teufel unterstellt resp. der Teufel oder eine dämonische Macht für den Absturz verantwortlich gemacht. Viele Flugopfer haben ihr Werk als

künstlerisches verstanden; dass der Künstler oft als mit dem Teufel Verbündeter verstanden wurde, kommt hier erneut zum Tragen.

Es wird allerdings nur von Männern die Rede sein. ›Die Schwestern des Ikarus‹ – so der Titel einer Ausstellung, die das Zeppelin Museum Friedrichshafen 2004 gezeigt hat – tauchen in der Fliegerei erst mit der Ballonfahrt auf. Die bemannte Luftfahrt beginnt am 19. September 1783 – an diesem Tag lassen die Brüder Étienne und Joseph Montgolfier in Versailles erstmals einen Ballon aufsteigen, am 21. November desselben Jahres steigen mit Jean-François Pilâtre de Rozier und François d'Arlandes zum ersten Mal zwei Menschen in einem solchen Freiballon in den Himmel auf. Pilâtre de Rozier wird das erste Todesopfer der bemannten Luftfahrt: Als er am 15. Juni 1785 mit einem von ihm selbst entwickelten Heißluft-Gas-Hybrid-Ballon von Boulogne-sur-Mer aus in Richtung Großbritannien aufbricht, fängt der Wasserstoff nach fünf Kilometern Fahrt Feuer, die Gondel stürzt aus 900 Meter in die Tiefe. Pilâtre de Rozier und sein Mitfahrer Pierre Romain überlebten diesen Absturz nicht. Ein gutes Jahr zuvor, im Mai 1784, werden vier französische adelige Damen die ersten weiblichen Passagiere der Luftfahrtgeschichte. Elizabeth Tible war im Juni 1784 die erste Frau, die in einem Freiballon flog, und Jeanne-Geneviève Labrosse, ab 1801 verheiratete Garnerin, ist die erste Frau, die einen Ballon selbst fuhr, und auch die erste, die mit einem Fallschirm aus einem Ballon absprang. Das war am 12. Oktober 1799.²⁰²

Zu ›Lucifers Brüdern‹ zählen aber nicht nur historisch belegbare Personen; auch die Mythologie kennt Flieger und Flugopfer. Ein kurzer Blick auf diese ›Vor-Boten‹ ist dem auf ihre menschlichen Brüder vorangestellt.

²⁰² vgl. Vogel 2004.

Vor-Boten

Die antike Mythologie kennt einige Figuren, Menschen wie Heroen, für die Eigenschaften, die auch gefallenen Engeln zugeschrieben werden, charakteristisch sind. Einige dieser Vor-Boten sollen im folgenden dargestellt werden.

Hermes könnte als mythologischer Vor-Bote der Engel gelten; Heinrich Rombach begründet diese Nähe aus angelogischer Sicht: »Wir finden beim Engel alles, was zu den Insignien des Hermes gehört, die Flügel, den Stab, die Botenfunktion und die Aufgabe des ›Geleits‹. Der Engel ist der Führer in eine andere Welt, zugleich der Schutzgott der Eigenheit des Einzelnen.«²⁰³ Wie die Engel ist auch Hermes ein Zwischenwesen und ein Übersetzer: Hermes ist »der Bote, der von einer Welt in die andere eilt, um mit einer Botschaft wahrhaftig *überzusetzen*. Wenn er der Gott der *Dolmetscher* und *Übersetzer* ist, dann nur darum, weil er der Gott des *Hinübersetzens* ist.«²⁰⁴

Unter den mythologischen Vor-Boten gefallener Engel ist Ikarus prominenteste und nächst(f)liegende. Unter dem Aspekt des Fallens und Stürzens einerseits und der dadurch in spezifischem Licht stehenden Perspektive auf künstlerische Produktion sind aber auch Prometheus, Narziss und Orpheus einer Betrachtung wert.

Prometheus

Prometheus ist kein Engel, auch kein gefallener, doch trägt er prototypische Züge der Spielart mächtiger gefallener Engel. Zum einen bringt er im Mythos den Menschen das Feuer und unterweist sie in Techniken und Künsten, in dem Bestreben, ihnen gegenüber den Götter Autonomie zu verleihen. Hierin ähnelt er den im Buch Henoch beschriebenen gefallen Engeln. Aber er setzt nicht nur technischen Fortschritt und damit zunehmende Verselbständigung in Gang. Er bringt mit dem Feuer auch Licht zu den Menschen, das metaphorisch für das Licht der Erkenntnis, für Aufklärung stehen mag. Insofern ist auch er ein Lucifer, ein Lichtträger.

²⁰³ Rombach 1983, S. 67.

²⁰⁴ Rombach 1983, S. 41 (Hervorhebungen im Text).

Zum anderen ist Prometheus' Situation nach seiner Vertreibung aus dem Olymp der Situation der Engel nach ihrem Fall vergleichbar: Er nimmt den Kampf mit dem Olymp auf und wird mit ewigen Strafen belegt. Mit seinem Körper ist er fixiert, festgekettet am Felsen wie die gefallenen Engel, die, bewacht vom Erzengel Michael, in der Hölle festgesetzt sind. Beweglich und ungebunden aber ist nach wie vor seine Vernunft, die dadurch eine umso größere Wirksamkeit zu erlangen scheint. Dies wiederum macht ihn wie jene attraktiv für den schöpferischen Menschen: »In die Unmöglichkeit des Heute – mit ein und demselben Blick sich Präsenz und Form denkend – müßte sich dann mit absoluter Evidenz einschreiben, dass jeder von uns nichtsdestoweniger versuchen muss, die eigene Grenzen zu überschreiten: genau darin läge unsere Verantwortung gegenüber dem, was wir in der Verwahrung haben: die Ehre der Menschen, die heilige Sprache. Unser Körper ist an den Fels gekettet wie Prometheus, aber unser Geist wäre frei«²⁰⁵, schreibt Yves Bonnefoy. So werden der antike Titan, die gefallenen Engel und die modernen Menschen zu Schicksalsverwandten.

Orpheus

In der griechischen Mythologie findet Lucifer eine weitere Präfiguration bzw. einen älteren Bruder in Orpheus. Durch Erkenntnis und Hybris, durch einen Akt des Ungehorsams, überschreitet Orpheus die Grenze der »Erlaubnis«, die bzw. deren Beschränkung eine von ihm »unerhörte«²⁰⁶ ist. Er verliert Eurydike damit endgültig an den Hades, er verliert die Liebe an den Tod. Der Verlust der Liebe steht auch für den Verlust des menschenmöglichen Moments von Unsterblichkeit. So wird Orpheus selbst ausschließlich sterblich und kann nicht mehr zwischen Ober- und Unterwelt hin- und hergehen und vermitteln, eine Eigenschaft, die er auch durch seine künstlerischen Fähigkeiten, seinen alle Grenzen überschreitenden Gesang erworben hatte. Hier entsteht eine Parallele von (gefallenem) Engel und Künstler, weil Orpheus beide Figuren in sich vereint. Orpheus ist der Künstler-Sänger, der zwischen Ober- und Unterwelt wandelt, so wie die Engel zwischen Himmel und Erde und die gefallenen Engel zwischen Erde und Hölle wirken. Rainer Maria Rilkes späte

²⁰⁵ Bonnefoy 2006, S. 20.

²⁰⁶ Sloterdijk 1988/2, S. 27.

›Sonette an Orpheus‹ zeigen, wie sich aus der Figur des Engels die des gefallenen Engels und schließlich die des Orpheus entwickelt.

Die Verbindung von Kunst, schöpferischem Menschen und gefallenem Engel hat Peter Sloterdijk in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen am Beispiel des »griechische[n] Protopoet[en]« dargestellt. Orpheus' Kunst ist mächtig und provoziert zugleich Selbstüberschätzung. Sloterdijk schreibt: »Dass das Leid, das ihn bewegt, auch andere zu bewegen vermag, zeigt sich an dem unglaublichen Ausgang des Unternehmens: die Hölle selbst lässt sich erbitten. Mit seiner Kunst hat Orpheus die Grenzen des Todes verschoben, er erhält die unerhörte Erlaubnis, die geliebte Tote zum Licht und zu den Lebenden zurückzuführen, unter der unerbittlichen Bedingung, dass er während des Rückwegs in die Tagwelt sich keinesfalls nach ihr umdrehen darf; solange das Reich der Schatten zu durchqueren bleibt, soll er das Objekt seines Begehrens nicht betrachten. Aber dem Orpheus diese Bedingung stellen heißt, von dem, der Unmögliches fordert, das Unmögliche fordern, denn ein Verlangen, das sich nicht vom Faktum des Todes hat einschüchtern lassen, wird sich auch an die Vorschrift, sich nach der Geliebten nicht umzudrehen, kaum halten können.«²⁰⁷ Sloterdijk feiert Orpheus so als den »Dichter [...], der im Unmöglichen selbst das Wirkliche sucht«: »Mit Eurydike bei den Schatten macht er die Erfahrung, die für jede Literatur, die sich aussetzt, gültig bleibt. Solange er sie kraft seines poetischen Begehrens hinter sich tagwärts, weltwärts, sprachwärts mit sich führt, solange er sich nicht umwendet, um sie zu besitzen, solange besiegt er das, was Menschen sonst sprachlos macht und zur Unterwerfung führt, den Tod. Dadurch wird Orpheus zum ersten Zeugen der Poesie – zum Redner gegen den Tod und gegen die Sprachlosigkeit.«²⁰⁸

In der Dichtung, in der Kunst selbst liegt also das Moment des Aufbegehrens. So aussichtslos das direkt Verlangte ist, so gewinnbringend ist der Umweg, auch wenn er nur Aufschub bedeutet: »[...] zwischen dem Verlorenhaben und dem erneuten Verlieren öffnet sich der Raum für ein Leben, das atmen, sprechen, begehrenden Wesen entspricht. In diesem Raum leisten wir Widerstand gegen das allzu Wirkliche und lernen, Anfänger des Unmöglichen zu sein. Diesen Raum eröffnet

²⁰⁷ Sloterdijk 1988/2, S. 27.

²⁰⁸ Sloterdijk 1988/2, S. 28.

die Poesie, indem sie sich ins Ungewisse aussetzt. Durch ihre Aussetzung beginnt sie das Unannehmliche zu umspielen. [...] Aus der Unversöhnlichkeit der Trennungen erwächst der Zauber neuer Verbindungen, die das Fatum vertagen.«²⁰⁹

Narziss

Narziss in die Reihe der Vor-Boten gefallener Engel einzugliedern, gelingt nicht in jeder Hinsicht passgenau, fügt sich aber zum Kontext der Auseinandersetzung des Künstlers mit der Figur des gefallenen Engels. Der Narziss-Mythos trägt einige Züge, die ihn insbesondere hinsichtlich des künstlerischen Zusammenhangs in diesem Licht sehen lassen können. So mag es denn auch kein gestalterisches Versehen sein, dass die aktuelle deutsche Taschenbuchausgabe von Per Olov Enquists Roman ›Gestürzter Engel‹ als Umschlagmotiv einen Ausschnitt von Caravaggios ›Narcissus‹ (1594/96, Öl auf Leinwand, 110 x 92 cm, heute Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom) verwendet.



Abb. 8: Per Olov Enquist, Gestürzter Engel, Frankfurt am Main: Fischer ²2010 (Cover)²¹⁰

²⁰⁹ Sloterdijk 1988/2, S. 29.

Narziss wird sein Selbstbezug zum Untergang. Sein Schöpfen ist kein Erschaffen mehr, sondern bleibt leer – es rinnt ihm buchstäblich durch die Hände. Narziss ist, wäre er ein gefallener Engel, keiner mehr, sondern ein leerer Engel, mithin der Engel, der dem modernen Menschen am nächsten steht. Bei beiden geht es um den Verlust des Selbst.

Per Olov Enquists gestürzter Engel ist ein zweifacher, und beide Figuren tragen narzisstische Züge: der eine ist ein Junge, der, ohne dass sich die Motive recht erklären ließen, zwei Kinder umgebracht hat und in psychiatrischer Verwahrung lebt: »In der Nervenheilanstalt schrieb er kleine Zettel mit eigenartigen Aufzeichnungen: Zuerst schrieb er, danach beschmierte er sie mit Exkrementen und warf sie auf den Fußboden. Man sammelte sie ein. Sie wurden registriert und analysiert. Sie ergaben keine Antworten. ›Gestürzter Engel‹, hatte auf einem gestanden. ›Ich bin wohl trotzdem immer noch eine Art Mensch‹, auf einem anderen. Eine Art.«²¹¹ Dieser gestürzte Engel trägt insofern Züge des Narziss, als er Botschaften schreibt, die nur ihm selbst etwas vermitteln bzw. mitteilen, d. h. für Dritte leer sind, und auch deswegen, weil seine Tat die Spiegelfläche der gesamten Handlung des vom Autor als »Liebesroman« qualifizierten Buches ist. Erst mit dem Tod des Jungen ist das Fallen asymptotisch an sein Ziel gekommen, der Fall näherungsweise abgeschlossen: »Dass wir den Fall abschlossen, das war es, die Tür zumachten und weitergingen. Abschlossen, zumachten. Obwohl wir ja wussten, dass es so niemals werden würde.«²¹²

Die zweite Narziss-Figur des Romans ist eine als körperlich doppelgesichtig beschriebene: der auch durch die Träume des Ich-Erzählers geisternde Pasqual Pinon, ein Mensch, der zwei Köpfe hat, einen männlichen und einen weiblichen. Im Roman hat er wie ein siamesischer Zwilling tatsächlich zwei Köpfe, der historische Pasqual Pinon hatte nur einen (männlichen), der zweite war eine mit einer wächsernen Maske zum zweiten Gesicht gestaltete gutartige Wucherung. Pinon, eigentlich texanischer Bahnarbeiter, trat in einer Freak-Show als Attraktion auf, bis

²¹⁰ Abb.: http://www.amazon.de/Gest%C3%BCrzter-Engel-Per-Olov-Enquist/dp/3596157420/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1390483996&sr=8-1&keywords=enquist+engel.

²¹¹ Enquist 2010, S. 89.

²¹² Enquist 2010, S. 107.

ihm der Show-Direktor eine operative Entfernung seines zweiten Gesichts bezahlte, woraufhin Pinon nach Texas zurückkehrte.

Der männliche Kopf von Enquists Pinon ist der identitätsbestimmende, die Figur wird als Mann eingeführt, der den Kopf einer, später: seiner Frau mit Namen Maria zusätzlich zu seinem eigenen trägt, wobei sie einander nur mit Hilfe eines Spiegels sehen können – im Spiegel spiegeln sie sich selbst und im Spiegelbild einander: »Er liebte es später sehr, sie zu sehen.«²¹³ Sie werden ins Dunkle gestürzt, in eine metaphorische wie reale Grube, die Züge der Hölle als Aufenthaltsort des Teufels trägt: »Er wurde als Schutz gegen Unglücksfälle dort gefangen gehalten. Die abergläubischen Grubenarbeiter [...] stellten sich vor, dass dieses Monster ein Kind des Satans sei, und dass man auf diese Weise durch einen unglücklichen Zufall ein Kind des Satans in seiner Gewalt hätte [...] Wie ein vom Himmel herabgefallener Engel wurde er als Geisel gegen das Böse selbst gehalten.« Später schließen Pinon und seine Frau sich einer satanistischen Sekte an, die »fast vollständig aus missgestalteten Menschen« besteht, »es war eine Kirche der Monster, nichts anderes.«²¹⁴ Satan als der Verstoßene und Ausgestoßene ist die Identifikationsfigur: »Während Gottes Sohn zum Himmel aufgestiegen war, war Satan vom Himmel hinabgestürzt worden, hinunter zu den Menschen, und dort war er geblieben. So war er der Heilige der Ausgestoßenen geworden, der Gott der Zurückgewiesenen, der Nicht-Erfolgreichen, der Verworfenen, der Nicht-Vollendeten, als des Menschen Gott. [...] Gegen einen Glauben an den Menschen als wohlgestaltet, normal und nicht anstößig stellten sie sich selbst. Die Missgebildeten, die Ausgestoßenen wurden der Prüfstein, der Beweis dafür, auf wessen Seite man stand, und weil Gott einst Satan verstoßen hatte, verstießen die Monster nun Gott. [...] Sie befanden sich an der letzten Grenze der Menschen. Dort, an der Grenze, schlugen sie ihr Lager auf«²¹⁵. Befreit werden bzw. sind Pasqual und Maria, als sie ihre Liebe zueinander erkennen, über die sie selbst einander zu Erlöserfiguren werden: »Jetzt verstanden sie, dass ihr Leiden ein Opfer gewesen war für den Gott, den sie gewählt hatten, nicht den, der Satan hinabstürzte, sondern für den Menschen. Und dass der Schmerz notwendig gewesen war. [...] Sie verstanden jetzt, dass diese Monster in Wirklichkeit geschaffen waren als ein Glaubensbekenntnis an den Menschen, den heiligen

²¹³ Enquist 2010, S. 49.

²¹⁴ Enquist 2010, S. 95.

²¹⁵ Enquist 2010, S. 95f.

Menschen, unkränkbar als Prinzip und daher ständig gekränkt, einzigartig, wie deformiert seine Gestalt auch immer sein mochte.«²¹⁶ Spiegel ihrer Entwicklung ist der orphisch anmutende Gesang des Frauenkopfes, Marias, den nur Pasqual Pinon hören kann und der sich in verschiedenen emotionalen Nuancen zeigt, ein insofern wiederum leeres Schöpfen, als es nicht mitteilbar, nicht außerhalb des in sich geschlossenen Doppelsystems Pasqual-Maria wahrnehmbar ist: »Er war der einzige, der hätte vermitteln können. Er tat es nicht. War die Ursache Liebe?«²¹⁷

Dädalus und Ikarus

Der wohl wichtigste mythologische Vor-Bote des gefallenen Engels ist Ikarus. Wichtig ist dabei neben dem mehrdeutigen Vater-Sohn-Verhältnis und den daraus resultierenden Interpretationsansätzen, dass die Figur des Ikarus für viele frühe Flugpioniere zur Identifikationsfigur taugte bzw. ihnen als Attribut beigegeben wurde. Manchmal ist sie dabei so positiv gewendet, dass sie zum ideologischen Vorbild wird, wie es Gerhard Wissmann in seiner ›Geschichte der Luftfahrt von Ikarus bis zur Gegenwart‹ schreibt, der der sozialistisch fundierten Luftfahrt so ihr antikes Fundament gibt: »In allen Generationen ist sie [die Ikarus-Sage] verbreitet worden und trug dazu bei, den Fluggedanken wachzuhalten; sie hat immer wieder mutige Menschen zu eigenem Handeln angeregt.«²¹⁸

Zugleich kommen in der Figur des Ikarus der Künstler, der gefallene Engel und der gescheiterte Held zusammen. Die Sonne, deren Wärme Ikarus' Flügel schmelzen und ihn abstürzen lässt, ist, formuliert Joseph Leo Koerner, zugleich die »Quelle der Inspiration, die mit dem Vater wetteifert [...] Ikarus ist, als Allegorie der Kämpfe in der literarischen Tradition, der späte Dichter, der mit der beschränkten Sprache des Vorgängers die höhere Vollendung anstrebt: mit den Flügeln des Vaters fliegt er über des Vaters Flug hinaus. Diese Sprache des Vorgängers muss, damit Neues entstehe, umgekehrt, sie muss gebrochen werden, und was schließlich an Neuem entsteht, entpuppt sich für Ikarus als die vollendete unendliche Leere [...] Sein

²¹⁶ Enquist 2010, S. 100.

²¹⁷ Enquist 2010, S. 55.

²¹⁸ Wissmann 1982, S. 30.

Streben nach höherer Vollkommenheit endet im Verlust der Stärke und im Sturz«. ²¹⁹
Die Sonne steht somit für die Überwindung des Überkommenen, für das Streben nach Fortschritt, dessen Preis bitterer Verlust sein kann, Absturz und Existenzende.

Der Mythos von Dädalus und Ikarus ist vielfach erzählt und bildkünstlerisch ausgestaltet worden – bei Homer und Hesiod finden sich erste Anspielungen. Bekannt ist sie mindestens seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. Die älteste überlieferte Darstellung findet sich auf einem attischen Trinkbecher von ca. 600 v. Chr., sie zeigt Dädalus bei der Herstellung der Flügel, die ihm und seinem Sohn Ikarus – der hier allerdings nicht abgebildet ist – die Flucht aus dem Labyrinth auf Kreta ermöglichen sollten, das Dädalus als Architekt einst selbst gebaut hatte und in dem König Minos ihn später gefangen hielt.

Literarische Gestaltungen gibt es erst in römischer Zeit, etwa in Ovids ›Metamorphosen‹. Im Zusammenhang dieser Untersuchung sind zwei Umstände von besonderer Wichtigkeit: Zum einen, dass es Dädalus gelingt, mit selbstgebauten Flügeln zu fliegen und zu fliehen, während sein Sohn Ikarus, der die väterlichen Anweisungen ignoriert und so nah zur Sonne fliegt, dass das Wachs, mit dem die Federn zu Flügeln zusammengefügt sind, schmilzt, ins Meer stürzt und stirbt. Zum zweiten ist bedeutend, dass Dädalus nicht nur Vater des Ikarus und Flügelbauer ist, sondern sich vor allem als Erfinder, Techniker, Baumeister und Künstler einen berühmten und großen Namen gemacht hat. Seine figürlichen Skulpturen sollen lebensecht gewesen sein.

Diese beiden Elemente rücken im Zusammenhang dieser Arbeit zunächst Dädalus ins Zentrum des Interesses; denn Ikarus' Vergehen besteht ja ausschließlich in der Ignoranz gegenüber der Weisung seines Vaters, die in den meisten Ausgestaltungen mit jugendlichem Leichtsinn motiviert wird: »Dabei liegt der Akzent auf dem Kontrast von Alter und Weisheit hier, Jugend und Unerfahrenheit dort; dies prägt die Deutungsgeschichte des Mythos bis in Neuzeit hinein. Auch viele Werke der bildenden Kunst thematisieren diesen Kontrast und stellen in dieser Absicht nicht den Absturz, sondern das Flügelanlegen dar.« ²²⁰

²¹⁹ Koerner 1983, S. 130f. und S. 209.

²²⁰ Schmitz-Emans 2009, S. 1.

Dädalus' Verhalten dagegen ist komplexer: »Der Sturz des Ikarus ist ein Teil der an sich schon ambivalenten Geschichte des Künstlers Dädalus, der nach Ovid ja mit seiner Kunst die Natur zu überbieten versucht und sich damit der Hybris schuldig macht, – wie es dann auch durch den Fluchtplan wieder geschieht, denn eigentlich ist es ja den Tieren der Luft vorbehalten zu fliegen, und der fliegende Mensch überschreitet die ihm von der Natur gezogenen Grenzen.«²²¹ Dass es eigentlich Dädalus war, der Ikarus gestürzt hat, hat Charles-Paul Landon ins Bild gesetzt; hier schubst Dädalus Ikarus geradezu in sein Unglück, der sich mit erhobenen Händen dagegen zu wehren scheint – gleichzeitig hat Dädalus seinem Sohn die Arme so entgegengestreckt, als ob er ihn, dessen Hände himmelwärts streben, zurückhalten wollte.



Abb. 9: Charles-Paul Landon, Dädalus und Ikarus, 1799, Öl auf Leinwand, 54 x 44 cm, heute Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle D'Alençon²²²

Eine weitere Schicht wird freigelegt, wenn man betrachtet, warum König Minos Dädalus überhaupt hat gefangen nehmen und festsetzen lassen: Dädalus nämlich hatte aus Eifersucht auf seinen Neffen Talos getötet. Er war bei ihm in die Lehre

²²¹ Schmitz-Emans 2009, S. 1.

²²² Abb.: http://media.kunst-fuer-alle.de/img/41/m/41_00265967.jpg.

gegangen war, ihm aber durch seine überragenden künstlerischen Fertigkeiten schnell über den Kopf gewachsen, so dass sich Dädalus von der hausgemachten Konkurrenz durch Mord befreite. Talos wurde allerdings von Athene gerettet, indem sie ihn in ein Rebhuhn verwandelt, dessen lateinischer Name Perdix lautet, als der Talos in manchen Quellen auftaucht und als das er auch in Pieter Brueghels berühmtem Gemälde ›Landschaft mit Sturz des Ikarus‹ (um 1558) dargestellt ist. Es scheint eine besondere mythologische Ironie zu sein, dass der aus Eifersucht Getötete gerade in einen Vogel, also in ein von Natur aus mit Flugfähigkeit begabtes Geschöpf, verwandelt wurde, nachdem er von dem, der später durch selbst initiierte Flugversuche seinen Sohn verlieren sollte, getötet wurde.

Dädalus' Mord an Talos ist mit Lucifers Reaktion auf den neu erschaffenen Menschen vergleichbar: Lucifer tötet den Menschen zwar nicht physisch, aber er verleugnet dessen Existenz, indem er ihm die von Gott angeordnete Verehrung verweigert, die Anerkennung seiner aus der Perspektive Gottes festgestellten Höherwertigkeit.

Minos lässt Dädalus in einem von diesem selbst gebauten Labyrinth gefangen setzen, macht ihn also zum Opfer seiner eigenen Kunst, die ihre Tücken insofern hat, als selbst ihr Erbauer ihr nicht entkommen kann, es sei denn durch einen neuen Kunstgriff, nämlich den Flügelbau. In diesem Kunstgriff steckt wiederum ein Akt der Hybris, insofern als Dädalus über das dem Menschen zugestandene Maß an Beweglichkeit durch einen Flugversuch hinausgehen will. Ihm gelingt die Flucht per Flug, sein Sohn Ikarus – in diesem Zusammenhang vielleicht auch als Dädalus' »Produkt« zu bezeichnen – allerdings scheitert tödlich. So bleibt Dädalus als ein in mehrerer Hinsicht Gescheiterter und Bestrafter zurück: Er scheitert als Mensch und er ist als Künstler dem Neffen unterlegen, ein Konflikt, aus dem er sich nur herauszuhelfen weiß, indem er den Konkurrenten tötet und nicht etwa mit ihm in einen Wettstreit auf dem eigentlichen Gebiet der Konkurrenz tritt; er scheitert als Künstler, indem er seiner eigenen Kunst unterliegt; und er scheitert als Mensch, indem er das Schicksal eines durch eigenes Verschulden verwaisten Vaters erleidet.

Von dieser Warte aus gesehen, rückt Ikarus noch weiter aus dem Zentrum des Interesses; er ist das unschuldige Opfer in einem Vergeltungsprozess, an dessen

Zustandekommen er in keiner Weise beteiligt gewesen ist: »Der vordergründig harmonischen Vater-Sohn-Beziehung von Dädalus und Ikarus liegt als latenter Inhalt somit ein Konflikt zugrunde, dessen tragisches Ende sich gegensätzlich bewerten lässt: entweder als gerechte Strafe für den Sohn wegen Auflehnung gegen die väterliche Autorität oder als schuldhaftes Versagen des Vaters, der eigensüchtig den Sohn überfordert; eine Verurteilung des Dädalus legt die nachgeholte Vorgeschichte nahe. Denn die Schuld, die Dädalus durch den Totschlag eines verwandten Kindes auf sich geladen hat, lässt den Sturz des Ikarus als Wiederholungstat aus Strafbedürfnis oder als Sühne erscheinen.«²²³ Nimmt man den gelegentlich für die Engel verwendeten Begriff der Gottessöhne beim Wort, so lässt sich eine Parallele ziehen zwischen dem Vater-Sohn-Konflikt von Dädalus und Ikarus und dem von Gott und Lucifer.

Im antiken Mythos baut Dädalus seinem Sohn Ikarus die Flügel und mahnt ihn zugleich zur Vorsicht im Umgang damit. So klar aber diese Rollenzuweisung ist, so offen wird sie in der Moderne. Vor dem Hintergrund von James Joyces Roman ›Portrait of The Artist As A Young Man‹ interpretiert Joseph Leo Koerner den Mythos so: »[D]adurch, dass Dädalus dem Knaben die Flügel verleiht, verleiht er ihm auch eine Kraft, die der seinen gleich ist. Als der Sohn sich dann vom Boden erhebt, ist sein Flug von schwindelerregender Leichtigkeit. Von der Kraft der väterlichen Flügel emporgetragen, wird Ikarus in einen – in der Sprache der Gnosis gesprochen – ›Fall nach oben‹ gestürzt.«²²⁴

Natascha Adamowsky weist auf eine Umwertung der Ikarus wie Dädalus zugeschriebenen Eigenschaften hin: »Noch im Mittelalter und in der Renaissance galt die Figur des Dädalus als Vorbild für die mechanischen Künste, während Ikarus für Ungehorsam, Hybris und Selbstüberhebung stand. Im Verlauf des 16. Jahrhunderts jedoch wurde Ikarus zunehmend mit dem Bild des Künstlers verknüpft, dessen ›Himmelssehnsucht‹ als schöpferische Tat begriffen wurde. [...] Mit Ikarus tat sich der Himmel als eine neue räumliche Dimension möglicher Inbesitznahme auf, deren Wagnis sich nur und gerade durch den Einsatz des eigenen Lebens lohnt. Der

²²³ Nachwort in Aurnhammer/Martin 1998, S. 247f.; zitiert nach Schmitz-Emans 2009, S. 1.

²²⁴ Koerner 1983, S. 201.

Wagende und der Wissende kommen zusammen, die schöpferische, kreative Leistung ist gleichsam mit dem Traditionsbruch verbunden.«²²⁵

Die Figuren des Dädalus und des Ikarus bleiben dabei aufeinander bezogen, die eine bildet die Folie für die andere, die Figuren sind darin genau voneinander unterschieden: »Das dädalische Motiv steht dabei für die technische Kreativität und Leistung, [...] für eine Heldenhaftigkeit, die sich aus der technischen Leistung, der Erschaffung und Bereitstellung technischer Mittel ableitet. Ikarus hingegen bezieht sein Heroentum aus dem Wunsch und Wagnis des Fliegens selbst«²²⁶, wertet Natascha Adamowsky. Dädalus rückt hier in die Nähe eines gefallenen Engels – heroisches Verhalten und autonome Erweiterung der ihm und den Menschen eigenen Kompetenzen sind Momente, die sich in mancher Darstellung finden lassen.

Auch die Bewertung des Fluges an sich ist ambivalent: Nicht immer wird der Flügelbau bzw. der Flugversuch als ein Akt der Hybris betrachtet. In ihm steckt zugleich auch ein mutiger Akt des Höher-Hinauf, ein Streben des Menschen nach Verbesserung der eigenen Möglichkeiten hin zur Vervollkommenung, mithin etwas, das vielerorts Bewunderung hervorruft. Ikarus widersetzt sich dem Aufruf seines Vaters, eine Mittelweg zwischen Meer und Sonne zu wählen, das Mittelmaß zu wahren. Er wählt das Extrem, das Heldentum – und kommt mit der Sonne in Berührung, um dann ins Meer hinabzustürzen, um den Preis des eigenen Lebens: »Zum Helden wird Ikarus im Zuge einer Umwertung seiner Geschichte allmählich dadurch, dass die Missachtung von Vorschriften positiv, die Verpflichtung auf vorgeschriebene Bahnen und auf Mittelmäßigkeit negativ konnotiert wird. Vertreter der italienischen Renaissance entdecken im Himmelssturm des Unglücklichen ein Gleichnis des Strebens nach dem Überirdischen, nach Schönheit und Liebe. Vor allem die Genie-Ästhetik suggeriert eine Aufwertung der Figur, obwohl, wie auch in der Romantik, die Ambivalenz von Höhenflug und Schwärmerei nicht vergessen wird.«²²⁷

Beide Seiten dieser Medaille fasst die Umschrift von Henrik Goltzius' Ikarus-Darstellung zusammen: »Scire dei munus divinum est noscere velle / sed fas

²²⁵ Adamowsky 2010, S. 218.

²²⁶ Adamowsky 2010, S. 219.

²²⁷ Schmitz-Emans 2009, S. 4.

limitibus se tenuisse suis / dum sibi sapit nec iusti examina cernit / Ikarus Ikarys nomina donat aquis.« (»Wissen ist ein göttliches Geschenk, und göttlich ist der Wissensdrang, doch gilt das Gebot, die eigenen Grenzen nicht zu übertreten. Wer nur für sich selbst denkt, ohne es einer rechten Prüfung zu unterziehen, schenkt – als ein Ikarus – Ikarischen Gewässern seinen Namen.«²²⁸)



Abb. 10: Henrik Goltzius nach Cornelis van Haarlem, Ikarus, 1588, Kupferstich, Ø 33,2 cm²²⁹

Goltzius' Ikarus-Stich zeigt die Titelfigur in einer merkwürdigen Geste: Greift er sich ob des Geschehenen und ob seines nahen Todes an die Stirn, oder schützt er seinen Blick vor dem hellen Sonnenlicht? Der Stich ist Teil einer ›Stürzende‹ oder auch ›Himmelsstürmer‹ betitelten vierteiligen Serie; die anderen drei Blätter zeigen den Sturz des Tantalus, den Sturz des Phaeton und den Sturz des Ixion.

Gibt man dem Motiv des nach Höherem Strebenden besonderes Gewicht, taugt Ikarus für manche Interpretation auch als Rebell und (wenn auch gescheiterter) Held, insbesondere in der Moderne, mithin einer »Epoche, in der die Unterwerfung unter

²²⁸ deutsche Übersetzung zitiert nach Schmitz-Emans 2009, S. 4.

²²⁹ Abb.: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goltzius_Ikarus.jpg.

eine höhere Autorität und die Befolgung von Vorschriften nicht mehr als fraglose Werte erscheinen, sondern das Gegenteil«: »Die Rebellenfiguren, mit denen sich die Moderne identifiziert, müssen für die Exklusivität und Besonderheit ihrer Existenz auch mit besonderen Leiden zahlen – im Fall des Ikarus mit dem Tod. Dadurch aber bekommt sein Himmelssturm eine besondere Dignität.«²³⁰

Ernst Jandl etwa zog seinen lyrischen Hut vor dem tragischen Helden: »Er flog hoch / über den anderen. / Die blieben im Sand / Krebse und Tintenfische. / Er flog höher / als sein Vater, der kunstgewandte / Dädalus. / Federn zupfte die Sonne aus seinen Flügeln. / Tränen aus Wachs tropften aus seinen Flügeln. / Ikarus flog. / Ikarus ging unter. / Ikarus ging unter / hoch über den anderen.«²³¹

Wie notwendig tauchen auch bei Heinrich von Kleist, dessen Biographie sich auch als die eines vom Götterliebling zum gefallenem Engel Gewordenen lesen lässt, gefallene Engel auf. Zudem wird Kleist gelegentlich mit dem Attribut eines Ikarus versehen: Heinrich von Kleist »wagte viel, flog hoch und stürzte ab«²³² – die Kurzformel, die Klaus Peter in Hinsicht auf Heinrich von Kleist verwendet, fasst diese drei Kennzeichen des so aufgefassten Helden prägnant zusammen. Peter nennt Kleist im Titel seiner Arbeit den »Ikarus in Preußen« – ein Attribut, das auch so unterschiedlichen Figuren wie Wolf Biermann und Otto Lilienthal beigegeben wird. Ebenso dreigliedrig wie der Zusammenhang von Wagen, Fliegen und Stürzen ist der Auslöser des Scheiterns: Die Sonne, die den Höhenflug des Ikarus Kleist schmelzen ließ, ist Klaus Peter zufolge zum einen »das begrenzte Fassungsvermögen seiner Zeitgenossen«, das von dem »Anspruch seiner Intention und der Kühnheit seines Werkes« überstiegen wurde, zum anderen Kleists innerer »Imperativ, sich dabei über die Vernunft des bloßen Alltags hinwegzusetzen«, und zum dritten er selbst: »Der hohe Anspruch seines Schaffens und damit der Höhenflug des Dichters verlangte von Kleist das Äußerste, am Ende versagten seine Kräfte. Wie Ikarus stürzte er ab, aber anders als dieser hinterließ er ein Werk, das uns bis heute zum Staunen zwingt.«²³³

²³⁰ Schmitz-Emans 2009, S. 4.

²³¹ Ernst Jandl, Ikarus; zitiert nach Schmitz-Emans 2009 S. 7.

²³² Peter 2007, S. VII.

²³³ Peter 2007, S. VII.

Der Ikarus-Sturz wird häufig als Metapher für den scheiternden Künstler gelesen wird. Monika Schmitz-Emans weist in ihrer Vorlesung zu ›Ikarus und Narziss‹ darauf hin, dass Ikarus »schon in der Spätantike zur Identifikationsfigur für den Dichter wird.«²³⁴: Ovid nimmt in seinen ›Tristia‹ darauf Bezug, einem Buch, das er im Exil schrieb, in das er von Kaiser Augustus relegiert worden war aufgrund von »carmen et error«. Ovid hatte als Dichter der ›Ars amatoria‹ am eigenen Leib erfahren, welche Gefahren mit einem dichterischen Zu-hoch-Hinaus verbunden sein können, und formuliert so in der Vorrede zu seinen ›Tristia‹ eine Warnung: »Sei deshalb auf der Hut, mein Buch, und schau dich ängstlich um; / dir sei es genug, vom einfachen Volk gelesen zu werden. / Als Ikaros mit seinen schwachen Schwingen zu hoch hinaus wollte, / gab er einem Meer den Namen.«²³⁵

Als einen weiteren literarischen Zeugen der Ineinssetzung von Dichter und Ikarus nennt Monika Schmitz-Emans Horaz: »Er sehnt sich danach, ›bekannter als Dädals Sohn Ikarus‹ zu werden. Der poetische Wettstreit mit Pindar wird als ›Imitatio Icarici‹ beschrieben. Tertia comparationis zwischen Dichtertum und Ikarus-Rolle sind der Flug (als Streben nach ›Höherem‹) und der Nachruhm (bedingt durch die Benennung des Ikarischen Meers). [...] Horaz' Selbstbild als Dichter nimmt sehr viele Topoi vorweg, die auch in späterer Zeit noch das Bild des Dichtertums prägen: die Idee einer Sonderexistenz, die eines Flugs über die schlechte und schnöde Alltagswelt hinweg, die Idee des Nachruhms und der ›Unsterblichkeit‹.«²³⁶ Bei Horaz heißt es in der zwanzigsten Ode des Zweiten Buchs: »Bald werd' ich, bekannter als Dädals Sohn Ikarus / den Strand des seufzenden Bosporus / und die Gätulischen Syrten, / die Hyperboreischjen Gefilde sehen, ein melodischer Schwan. / [...] / Wer Pindarn nachzueifern strebt, / lullus, den tragen Dädalus' wächserne Schwingen, / der wird dem kristallinen Meere / Namen geben.«²³⁷

Von Wolf Biermann stammt die 1978 entstandene Ballade vom ›Preußischen Ikarus‹. Hier bedichtet er den gefallenen mythologischen Helden und sich selbst als im kulturpolitischen System der DDR Gefangenen, der seine Flügel nicht bewegen kann: »Da, wo die Friedrichstraße sacht / den Schritt über das Wasser macht / da

²³⁴ Schmitz-Emans 2009, S. 11.

²³⁵ zitiert nach Schmitz-Emans 2009, S. 2.

²³⁶ Schmitz-Emans 2009, S. 2.

²³⁷ zitiert nach Schmitz-Emans 2009, S. 2.

hängt über der Spree / die Weidendammer Brücke. Schön / kannst du da Preußens
 Adler sehn / wenn ich am Geländer steh / dann steht da der preußische Ikarus / mit
 grauen Flügeln aus Eisenguß / dem tun seine Arme so weh / er fliegt nicht weg – er
 stürzt nicht ab / macht keinen Wind – und macht nicht schlapp / am Geländer über
 der Spree. / Der Stacheldraht wächst langsam ein / tief in die Haut, in Brust und Bein
 / ins Hirn, in graue Zellen / Umgürtet mit dem Drahtverband / ist unser Land ein
 Inselland / umbrandet von bleiernen Wellen / da steht der preußische Ikarus / mit
 grauen Flügeln aus Eisenguß / dem tun seine Arme so weh / er fliegt nicht hoch und
 er stürzt nicht ab / macht keinen Wind und macht nicht schlapp / am Geländer über
 der Spree. / Und wenn du weg willst, mußt du gehen / ich hab schon viele abhaun
 sehn / aus unserem halben Land. / Ich halt mich fest hier, bis mich kalt / dieser
 verhaßte Vogel krallt / und zerrt mich übern Rand / dann bin ich der preußische
 Ikarus / mit grauen Flügeln aus Eisenguß / dann tun mir die Arme so weh / dann flieg
 ich hoch, und dann stürz ich ab / mach bißchen Wind – dann mach ich schlapp / am
 Geländer über der Spree.«



Abb. 11: Roger Melis, Wolf Biermann, Fotografie, 1975²³⁸

²³⁸ Abb.: <http://www.tagesspiegel.de/mediacenter/fotostrecken/kultur/der-liedermacher-wolf-biermann-als-preussischer-ikarus-an-der-weidendammer-bruecke-in-berlin-mitte-/1789066.html>.

Wie autobiographisch Biermann diesen Text verstanden wissen wollte, zeigt ein Foto von Roger Melis, auf dem der Dichter auf der Weidendammer Brücke in Berlin posiert. Den Körper des Adlers verdeckt er mit dem eigenen, die Geschichte also mit der eigenen Person. So werden die Flügel des kaiserlichen Reichsadlers, den Biermann für den preußischen Adler hielt, weil ihm zeitweilig die Krone fehlte, die Flügel des Dichters. Dies wird besonders dadurch betont, dass Wolf Biermann seine Hände in die Taschen seines dunklen Mantels gesteckt hat, so dass die Arme auf den ersten Blick nicht als separate Körperteile erkennbar sind. Wie ein Schloss oder Siegel steckt in der linken Manteltasche zudem eine Ausgabe der Zeitung ›Neues Deutschland‹.

Eine berühmte bildkünstlerische Adaption des Ikarus-Sturzes ist das Pieter Brueghel d. Ä. zugeschriebene Gemälde ›Landschaft mit Sturz des Ikarus‹ (um 1558). An diesem Bild und seinen Interpretationen lassen sich weitere Bezüge zwischen der Ikarusfigur, dem gefallenem Engel und dem Künstlertum festmachen.



Abb. 12: Pieter Brueghel d. Ä. (?), Landschaft mit Sturz des Ikarus, um 1558, Öl auf Leinwand auf Holz, 73,5 x 112 cm, heute Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel ²³⁹

²³⁹ Abb.: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bruegel,_Pieter_de_Oude_-_De_val_van_icarus_-_hi_res.jpg.

Robert Walser sah das Bild auf einer Ausstellung belgischer Kunst in Bern 1926 – dort hatte auch Rilke es gesehen und brieflich von einem »unerhörteste[n] Ereignis«²⁴⁰ berichtet – und schreibt darüber in der ›Prager Presse‹: »Ein Bild von dem bereits erwähnten Brueghel, der über die Schweizer Alpen nach Italien wanderte, dort die Städte, das helltönige öffentliche Leben sah, nennt sich ›Ikarus‘ Fall« [...] Ikarus ist soeben ins Meer hinunter gepurzelt, sozusagen aus schwindelnden Höhen, aus den Keckheiten und Unerlaubtheiten seiner Kulturabsichten herab. Man nimmt an, er werde sich erholen, seine Versuche erneuern.«²⁴¹

Natascha Adamowsky sieht in Brueghels Gemälde ein eindrückliches Beispiel dafür, dass Flugversuche lange nicht als »fortschrittliches Menschheitsprojekt«, sondern als »Narrenspiel« wahrgenommen wurden: »In der Meeresbucht treibt ein Schiff mit geblähten Segeln, während ein Bauer auf seinen Acker blickt. Nur ein Schäfer schaut mit dämlich staunendem Gesicht dem fallenden Ikarus zu. Nur Narren, so die Aussage, konnten dem Fliegen etwas abgewinnen – die Vernunft hatte die Lacher immer auf ihrer Seite.«²⁴²

Weniger als Lächerlichmachung als vielmehr als ernsthafte Kritik an zeitgenössischen Entwicklungen lässt sich das Bild, das Erich Unglaub zu einem »Programmbild moderner Existenz«²⁴³ adelt, auch interpretieren. Dies wird insbesondere im Vergleich zu der relevanten Passage aus Ovids ›Metamorphosen‹ deutlich. Hier heißt es: »Mancher – ein Fischer, der eben mit zitternder Angel den Fisch fängt, / Oder ein Hirte, gelehnt an den Stab, ein Bauer am Pflugsterz – / sah sie und staunte darob: wer die Lüfte könne durchschreiten, / Muß wohl zu Göttern gehören.«²⁴⁴ Bei Brueghel hingegen ignorieren der Angler, der Hirte und der Bauer den Sturz des Ikarus, das Schwert im Geldbeutel und der Getreidesack im Vordergrund könnten die flämischen Sprichwörter: »Geld und Schwert brauchen gute Hände« und »Auf Felsen Gesätes wächst nicht« ins Bild setzen. So wird auf die Nutzlosigkeit von Ikarus' Handeln angespielt. Eine weitere Redensart lässt sich auf

²⁴⁰ Rainer Maria Rilke an Nanny Wunderly-Volkart, 7. Juni 1926; zitiert nach Schmitz-Emans 2009, S. 11.

²⁴¹ Walser 1968, S. 277f.; zitiert nach Schmitz-Emans 2009, S. 11.

²⁴² Adamowsky 2010, S. 74.

²⁴³ Unglaub 2001; zitiert nach Schmitz-Emans 2009, S. 9.

²⁴⁴ Ovid 1958, S. 53.

die halb im Unterholz versteckte Leiche beziehen: »Kein Pflug hält wegen eines Sterbenden an«. Bauer, Hirte und Fischer gehorchen allein den Gesetzen der Natur und des Kosmos. Selbst das Rebhuhn Perdix, das sich im Mythos über Ikarus' Tod freut, ignoriert den Verunglückten und das (bei Ovid nicht erwähnte) Schiff entfernt sich mit geblähten Segeln von der Unfallstelle.²⁴⁵

Joseph Leo Koerner hält fest, dass die Ignoranz des tragischen Geschehens durch den Bauer, den Hirten, die Schiffer nur scheinbar ist: »Doch Ikarus' Fall, so unbedeutend er auch scheint, ist wie ein Einbruch des allzu Späten in ein Bild dädalischer Ordnung und schöpferischen Gleichgewichts. Andeutungen des Späten finden sich im ganzen Bild. Der Acker ist nahezu fertig gepflügt, die Schiffe nähern sich dem Hafen, die Schatten in der Landschaft sind lang, und die Sonne versinkt zusammen mit Ikarus im Meer [...] Perdix, der Schüler, der von seinem Oheim Dädalus von der Akropolis hinabgestürzt worden war, sitzt, in ein Rebhuhn verwandelt, über den Fischern auf einem Ast. In der Mythos-Dämmerung ist nur noch die zweite Künstlergeneration übriggeblieben: sie wurde bestraft dafür, dass sie weiter als die Väter fliegen konnte – und die Strafe hat ihr diese Fähigkeit geraubt.«²⁴⁶ In Brueghels bildkünstlerischer Interpretation des antiken Mythos sieht Koerner zudem einen Ausdruck des künstlerischen Selbstverständnisses des Malers, was ihn, identifiziert man für diesen Fall Ikarus mit einem gefallenem Engel, in die Nähe zu letzterem bringt: »Im Vergleich zu den Meistern der italienischen Renaissance ist Brueghel ein Spätling der Tradition; wie dädalisch sein Flug auch sein mag, Brueghel muss auf die Möglichkeit des Absturzes gefasst sein. Das soll nicht heißen, dass er eine Ikarus-Figur ist; sondern es soll ein Hinweis darauf sein, dass sein Flug – da sich der Künstler im Kunstwerk verwirklicht – die Schicksale von Dädalus und Ikarus vereinigt.«²⁴⁷

Merkwürdig bleibt, dass alle Dargestellten auf den ersten Blick vollkommen desinteressiert und unbeeindruckt von der Katastrophe sind, die da vor ihren Augen geschieht. Auch der Bildbetrachter reiht sich fast zwangsläufig darin ein, muss er doch nach dem kleinen abstürzenden Ikarus regelrecht suchen.

²⁴⁵ vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Landschaft_mit_dem_Sturz_des_Ikarus.

²⁴⁶ Koerner 1983, S. 123.

²⁴⁷ Koerner 1983, S. 124 (Hervorhebung im Text).

Einen doppelten Bezug von Künstler und Ikarus findet sich in Jaroslaw Iwaszkiewicz' Interpretation von Pieter Brueghels Gemälde: Die in der Rezeption oft gestellte Frage, warum die im Bild groß dargestellten Personen des Bauern, des Anglers und des Schäfers so gar kein Augenmerk auf die direkt neben ihnen stattfindende Katastrophe, die ja auch eine Art Sensation ist, richten, beantwortet er so: »Ein Gemälde von Brueghel heißt ›Ikaros‹. Betrachten wir das Bild, dann erkennen wir einen Landmann, der auf der hohen Küste des Meeres den Acker pflügt, einen Hirten, der geruhsam seine Herde weidet, einen Fischer, der seine Angelschnüre einholt, und in der Ferne liegt friedlich eine Stadt. Ein Schiff fährt mit vollen Segeln übers Meer, und auf seinem Deck stehen Kaufleute und sprechen über Geschäfte. Mit einem Wort, wir sehen das Leben mit seinen täglichen Sorgen, mit seinen Mühen und dem Ungemach der einfachen, schaffenden Menschen. Doch wo ist Ikaros? Wo ist er denn, der sich zur Sonne aufzuschwingen versuchte? Erst wenn wir das Gemälde genau betrachten, erkennen wir, wie in einer Ecke zwei Beine aus den Fluten des Meeres herausragen und in der Luft über den Wogen ein paar Federn schweben, die die Gewalt des Sturzes aus den sinnreich gefügten Schwingen gerissen hatte. Ein Augenblick scheint vergangen seit Ikaros' Sturz. [...] Ein tragisches Geschick vollendet sich – seht, wie er gerade in den Fluten verschwindet und ertrinkt, doch von den Menschen auf dem Gemälde hat es keiner bemerkt. Weder der Landmann, der den Acker pflügte, noch der in die Ferne segelnde Kaufmann, noch der in den Wolken gaffende Hirte – keiner hat den Tod des Ikaros wahrgenommen. Einzig ein Dichter nur oder ein Maler hat dieses Sterben gesehen und der Nachwelt überliefert.«²⁴⁸

Nur die Kunst bzw. der Künstler ist demnach in der Lage, das Scheitern eines Künstlers bzw. eines Kunstwerkes wahrzunehmen, es in die Alltäglichkeit als tragischen Schock einzufügen, scheinbar marginal und doch zentral, denn hat man den stürzenden Ikarus inmitten der ländlichen Idylle erst einmal entdeckt, rücken für den Betrachter die anderen, auf den ersten Blick als wesentlich dargestellten Figuren in den bedeutungslosen Hintergrund. Und dennoch bleibt der Gang der Welt- und Geschichtsdinge von der individuellen Katastrophe unberührt, nur die Kunst verhilft ihm zu Geltung.

²⁴⁸ Jaroslaw Iwaszkiewicz, Ikaros; in: Aurnhammer/Martin 1998, S. 196 f.; zitiert nach Schmitz-Emans 2009, S. 16.

Umgewertet wird die Gewichtung von Vater und Sohn in Perspektive auf das Künstlertum bei James Joyce: In seinem autobiographisch geprägten Künstler-, Bildungs- und Coming-of-Age-Roman ›The Portrait of the Artist as a Young Man‹, den James Joyce 1916 veröffentlichte, gibt er seiner Hauptfigur den Namen Stephen Dedalus, der sich im Verlauf der Erzählung aus den Zwängen und Konventionen seiner Herkunft radikal befreit und ins selbstgewählte Pariser Exil geht, um sich ausschließlich der Kunst zuzuwenden. Welche Bedeutung der Name Stephen Dedalus für Joyce hatte, belegt ein Zeugnis seines Bruders Stanislaus: James Joyce habe »tatsächlich von der Absicht gesprochen, als Signatur an das Ende des Romans zu setzen: ›Stephanus Daedalus Pinxit‹«²⁴⁹. Joseph Leo Koerner folgert daraus: »So ist der Name Dädalus eng verknüpft mit Joyces eigener künstlerischer Identität; er bezeichnet in Joyces Werk die Bedeutung, die er sich selbst beimisst [...] Joyce [...] muss in Dädalus ein Symbol des eigenen, selbstgewählten Exils gesehen haben.«²⁵⁰ Auf den vielschichtigen Vater-Sohn-Konflikt bezogen, mag der selbstgewählte Nachname D(a)edalus darauf hindeuten, dass »der Kampf des Sohnes gegen den Einfluss des Vaters [...] das zentrale Thema des Mythos von Dädalus und Ikarus«²⁵¹ ist und zugleich für den Vater-Sohn-Konflikt des im Roman portraitierten jungen Künstlers steht. Simon und Stephen Dedalus tauchen als Vater und Sohn auch im ›Ulysses‹ (1922) auf.

Die künstlerische Identifikationsfigur des gefallenen Engels klingt ebenfalls an. Stephen Dedalus' endgültiger Bruch mit seiner frommen Mutter und deren (und damit auch seinem) Katholizismus geschieht, als er sich weigert, zur Osterkommunion zu gehen. Seine Begründung lautet: »I will not serve«. Sein Freund und Kommilitone Cranly entgegnet darauf: »That remark was made before.«²⁵² Sabine Teichrieb stellt darin einen expliziten Bezug auf die biblische Lucifer-Figur fest: »Dieser Ausspruch wurde von Lucifer, dem gefallenen Engel, getätigt, als er aus dem heiligen Himmelreich verstoßen wird. Stephen provoziert also den Ausschluss aus der Glaubensgemeinschaft und damit auch den Ausschluss aus der Familie, weil er der ernsten Überzeugung ist, dass er nur so in seiner Kunst aufgehen und seiner wahren

²⁴⁹ Joyce 1960, S. 318.

²⁵⁰ Koerner 1983, S. 163.

²⁵¹ Koerner 1983, S. 185.

²⁵² Joyce 1979, S. 239. Für den Hinweis auf diesen Zusammenhang danke ich Eckart Goebel.

Bestimmung folgen kann.«²⁵³ Oder, mit Joseph Leo Koerner anders formuliert: »Stephen, der die satanische Devise des ›non serviam‹ vertritt, erkennt im Schicksal des ungehorsamen Engels das Bild eigener Bestimmung.«²⁵⁴ Selbstfindung wird hier durch Ungehorsam, durch Abgrenzung überkommener Autorität, sowohl die der Mutter als auch die der Kirche und ihrer Konventionen, angestrebt.

Dichtertum und Dädalus, Dichtertum und Ikarus, Wagnis und Scheitern, Beflügelung und Sturz, Hybris und (Nach-) Ruhm, Vermessenheit und Strafe, Mahnung zum Mittelmaß und Missachtung – alle diese Motive verbinden den antiken Mythos mit dem Topos des gefallenen Engel und nehmen darin auch die Figur des Künstlers als fallenden bzw. gefallenen Engel auf. Durch beide scheint eine weitere Figur durch: die des Helden, der erst dadurch Held wird, dass er scheitert.

Wieland der Schmied

Auch in der nordischen Sagenwelt findet das Motiv des Künstlers, der sich mit Hilfe seiner Kunst aus den Zwängen, in die ihn seine Kunst gebracht hat, fliegend erhebt: Wieland der Schmied, so erzählen die Thidrekssaga und die Völundarkviða, das Völundlied der Liederreda, war Sohn eines Riesen und einer Meerjungfrau.

Wielands beide Brüder und er hatten drei Walküren zu Frauen genommen, denen sie das Schwanenkostüm entwandten, damit sie nicht fliehen konnten. Eines Tages entdeckten die so amputierten Walküren die versteckten Schwanengewänder und machten sich auf und davon. Wieland, der, anders als seine Brüder, die Krieger geworden waren, bei den Zwergen das Schmiedehandwerk gelernt und es darin zu hoher Kunstfertigkeit gebracht hatte, verdingte sich bei König Nidung, der ihm die Fuß- bzw. Kniesehnen durchtrennen ließ, um ihn unter allen Umständen an seinem Hof und in seinem Dienst zu halten.

Wieland dem Schmied gelang es, sich mit einem selbstgeschmiedeten Federmantel fliegend aus der Gefangenschaft zu befreien, nicht ohne vorher am König Rache

²⁵³ Teichrieb 2005, S. 6.

²⁵⁴ Koerner 1983, S. 205.

genommen zu haben, indem er dessen Söhne tötete, deren Hirnschalen zu vergoldeten (oder versilberten) Trinkschalen verarbeitete und dem König übergab und mit einer List dessen Tochter ein Kind zeugte.



Abb. 13: Wilhelm von Kaulbach, Wieland entkommt mit seinem Flügelmantel, 1848, Kupferstich, in: *The heroic Life and Exploits of Siegfried the Dragon Slayer. An old German Story, With Eight Illustrations Designed By Wilhelm Kaulbach, London: Joseph Cundall and David Bogue 1848*²⁵⁵

Motive von Lucifers Fall finden sich auch hier: Die Abkehr der als autoritär wahrgenommenen, übergeordneten Instanz durch eigenes Schöpfungstum, die Ablehnung bzw. Vernichtung von deren Nachkommen und die Zeugung eigener Nachkommen.

In seiner kunsttheoretischen Schrift ›Das Kunstwerk der Zukunft‹, erstmals 1850 in Leipzig erschienen, befasste sich Richard Wagner im Vorfeld seiner Dichtung zum ›Ring der Nibelungen‹ mit der Wieland-Sage. Für Wagner steht das Künstlerdrama, die fliegende Flucht des Schmieds, im Zentrum des Interesses. Sie wird für ihn zum Symbol der beflügelten Erhebung über die Eingeschränktheit mit den Mitteln der Kunst und zum Ausweis der besonderen Befähigung des deutschen Volks, das sich aus der nordischen Sage her erzählt: »Aus Not, aus furchtbar allgewaltiger Not, lernte der geknechtete Künstler erfinden, was noch keines Menschen Geist begriffen

²⁵⁵ Abb.: <http://www.archive.org/stream/heroiclifeexploit00londiala#page/n72/mode/1up>.

hat. Wieland fand es, wie er sich Flügel schmiedete! Flügel, um kühn sich zu erheben zur Rache an seinem Peiniger. Flügel, um weit hin sich zu schwingen zu dem seligen Eilande seines Weibes! Er tat es, er vollbrachte es, was die höchste Not ihm eingegeben. Getragen von dem Werke seiner Kunst flog er auf zu der Höhe, von da herab er Neidings Herz mit tödlichem Geschosse traf, schwang er in wonnig kühnem Fluge durch die Lüfte sich dahin, wo er die Geliebte seiner Jugend wiederfand. O einziges, herrliches Volk! Das hast Du gedichtet, und Du selbst bist dieser Wieland! Schmiede Deine Flügel, und schwinge Dich auf!«²⁵⁶

Richard Wagner hatte den Plan, aus dieser Sage ein Musikdrama für die Pariser Oper zu schreiben. Die Bearbeitung dieses Stoffes hat Wagner allerdings nicht weiterverfolgt, mehr als der Entwurf zu einem Libretto kam nicht zustande (WWV82). Diesen veröffentlichte Wagner als Appendix zu seiner Schrift ›Das Kunstwerk der Zukunft‹. Robert W. Guttman qualifiziert das Librettofragment in seiner Monographie ›Richard Wagner: The Man, his Mind and his Music‹ als »one of Wagner's most frankly autobiographic libretti«²⁵⁷.

Simon Magus

Zwar nicht der Mythologie entstammend, aber historisch ungesichert ist die Schilderung des je nach Überlieferung beinahe oder vollkommen tödlich endenden Flugversuchs des ersten Häretikers der Kirche, Simon Magus.

In der Bibel ist vor allem sein Glaube an die Macht des Geldes Gegenstand der Erzählung. In der Apostelgeschichte wird über ihn berichtet, dass er das samaritanische Volk mit seinen Zauberkünsten so zu beeindrucken weiß, dass die Menschen in ihm etwas Göttliches sehen. Philippus' Predigten aber überzeugen die Menschen schließlich mehr. Sie lassen sich taufen und empfangen Gottes Segen bzw. den Heiligen Geist durch die Hände der Apostel Petrus und Johannes. Simon Magus nun bietet den Aposteln Geld dafür, dass sie ihm ebensolche, aus seiner Sicht:

²⁵⁶ Wagner 1850.

²⁵⁷ Guttman 1990.

Zauberkräfte verleihen, was Petrus und Johannes selbstredend ablehnen.²⁵⁸ Aus diesem Versuch Simons, sich geistliche Wirkung durch Geld zu erwerben, leitet sich der Begriff der Simonie ab, also der Kauf und Verkauf von kirchlichen Ämtern, Sakramenten oder Reliquien. In einer Anmerkung zum Papstwahlrecht geht Johannes Paul II. 1996 ausdrücklich darauf ein und verurteilt zwar die Bestecher, nicht aber das durch Bestechung zustande gekommene Ergebnis einer Papstwahl: »Gesetzt den Fall, dass bei der Wahl des Papstes das Verbrechen der Simonie – Gott bewahre uns davor! – begangen worden sein sollte, beschließe und erkläre ich, dass alle diejenigen, die sich schuldig machen sollten, sich die Exkommunikation *latae sententiae* zuziehen; jedoch erkläre ich, dass die Nichtigkeit oder die Ungültigkeit bei simonistischer Wahl aufgehoben ist, damit die Gültigkeit der Wahl des Papstes aus diesem Grunde – wie schon von meinen Vorgängern verfügt – nicht angefochten werde.«²⁵⁹

In späteren nicht-biblischen Texten rücken Simon Magus' Flug und Fall in den Vordergrund – über die historische Person des Simon Magus ist wenig bekannt bzw. überliefert, umso reicher und divergierender sind die Quellen. Er gilt als Meister des Zaubers, als Magier, und ist somit per se mit dem Teufel im Bund. Und auch er kommt zu Fall.

Wie sich Simon Magus in die Luft erhob, um den Beweis seiner Göttlichkeit anzutreten, und über die teuflische Unterstützung dabei berichtet Simon Petrus folgendes: »Einst wandte er sich mittags nach dem Theater, beauftragte das Volk, auch mich mit Gewalt dorthin zu bringen, und versprach, er werde in die Luft fliegen [...] Und tatsächlich wurde er durch Dämonen in die Luft emporgehoben und flog hoch über den Erdboden dahin.«²⁶⁰ Für seine verhältnismäßig sanfte Landung soll Petrus gebetet haben; in den »Petrusakten« heißt es: »Doch möge er nicht sterben, sondern bloß unschädlich gemacht werden und sich den Schenkel an drei Stellen brechen. Und Simon stürzte vom Himmel und brach sich den Schenkel an drei Stellen. Da warfen alle Steine auf ihn und gingen heim und vertrauten von nun an

²⁵⁸ vgl. Apg. 8,9–25.

²⁵⁹ Johannes Paul II. 1996.

²⁶⁰ zitiert nach Hennig 1918, S. 103; zitiert nach Wissmann 1982, S. 33.

Petrus.«²⁶¹ Simon Magus' Fall wird als eine Art pädagogischer Maßnahme dargestellt und zugleich als Sieg Gottes über die Dämonen.

Simons Fall, seinen Sturz und das Gebet des Petrus stellt Benozzo Gozzoli synoptisch eindrucksvoll dar:



Abb. 14: Benozzo Gozzoli, Der Fall des Simon Magus, 1461/1462, Tempera auf Leinwand, 24 x 35,5 cm, heute The Hampton Court Palace, London²⁶²

Ob in Gozzolis Gemälde der gefallene Simon Magus tatsächlich noch lebt, kann man nicht eindeutig erkennen. Es könnte auch sein, dass er tot am Bode liegt. Eine andere Überlieferung nämlich berichtet von einem weniger sanften Ausgang der Bestrafung des Simon Magus für seinen Flugversuch, dem ein Pakt mit dem Teufel und ein Akt der Hybris gegenüber Gott zugrundeliegen.

Jacobus de Voragine berichtet in seiner ›Legenda aurea‹ über die Levitation des Simon Magus, also seine Fähigkeit, ohne Hilfsmittel zu schweben, eine immerhin 230 Heiligen zugeschriebene Form der Psychokinese. Jacobus zufolge entdeckt der Apostel Petrus die Doppelnatur des Simon Magus: »Wie in Christus zwei

²⁶¹ Petrusakten 32.

²⁶² Abb.:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Fall_of_Simon_Magus,_Benozzo_Gozzoli_%281461-1462%29.jpg.

Wesenheiten sind, nämlich die Gottes und die des Menschen, so gibt es auch in diesem Zauberer zwei Wesenheiten: die des Menschen und die des Teufels.«²⁶³ So wird aus der, der mit seinen Zauberkünsten die Menschen glauben machen will, er sei der Gottessohn, zum Teufelssohn.

Was Jacobus über die Selbstdarstellung und das Selbstverständnis des Simon Magus schreibt und zitiert, erinnert an das hybrid-blasphemische Moment des Falls Lucifers. Über den Flug und Fall Simons berichtet Jacobus unter Berufung auf Papst Leo: »Nach dem Bericht Leos rief Simon das Volk zusammen und erklärte, er sei von den Galiläern so sehr beleidigt worden, dass er nun diese Stadt, die er immer beschützt habe, verlassen wolle; auch setze er einen Tag fest, an dem er in den Himmel fahren werde, da er nicht länger auf Erden bleiben wolle. Am festgesetzten Tag nun bestieg er einen hohen Turm oder – wie Linus sagt – das Kapitol. Dann warf er sich mit Lorbeer bekränzt in die Luft und begann zu fliegen. Da sprach Paulus zu Petrus: ›Meine Pflicht ist es, zu beten, du aber sollst befehlen!‹ Und Nero sagte: ›Dieser Mensch hat wahr gesprochen, ihr aber seid Verführer!‹ Da sagte Petrus: ›Paulus, erhebe dein Haupt und schaue!‹ Paulus erhob sein Haupt, sah Simon fliegen und sagte zu Petrus: ›Petrus, was zögerst du? Vollende, was du begonnen, denn schon ruft uns der Herr!‹ Da sagte Petrus: ›Ihr Engel Satans, die ihr ihn tragt, ich beschwöre euch bei unserem Herrn Jesus Christus: Tragt ihn nicht weiter, sondern lasst ihn herunterstürzen!‹ Und gleich ließen sie ihn fallen, Simon stürzte zu Boden, brach sich den Nacken und gab seinen Geist auf.«²⁶⁴

Drastisch setzt ein vermutlich von dem burgundischen Steinmetz Gislebertus geschaffenes Säulenkapitell im Innenraum der Kathedrale von Saint Lazare in Autun den Sturz dieses gefallenen Engels in Stein.

Es zeigt den mit Flügeln ausgerüsteten, stürzenden Simon Magus, der Mund und Augen im Angesicht des nahenden Todes weit aufgerissen und die Hände zu Fäusten geballt hat, in der Mitte, die in erschütterter Erstarrung zur Rechten stehenden Paulus und Petrus, der den Schlüssel zum Himmelreich in Händen hält, und den an Simons linker Seite feixenden Teufel:

²⁶³ Jacobus de Voragine 1986, S. 198.

²⁶⁴ Jacobus de Voragine 1986, S. 200f.

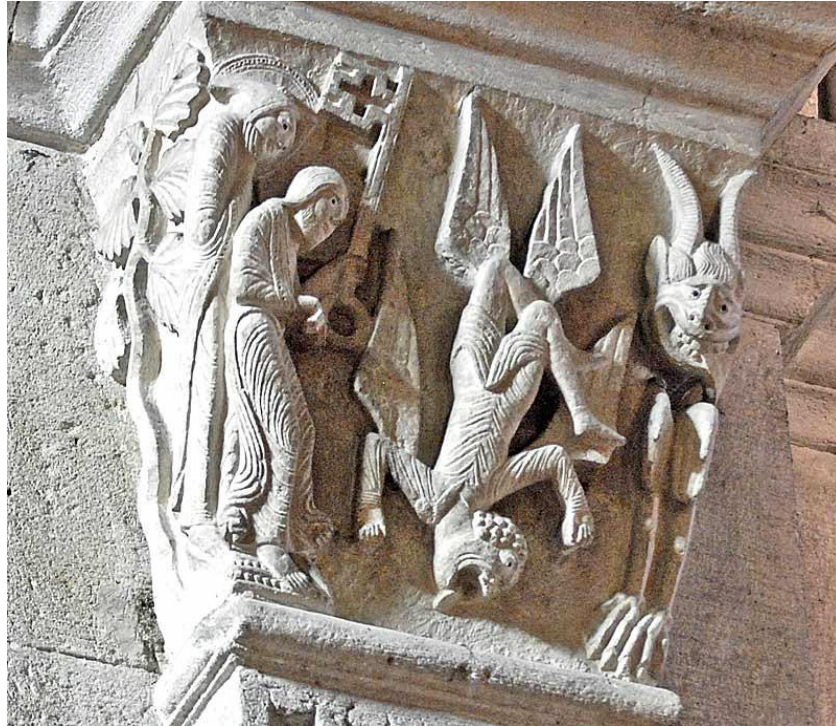


Abb. 15: Gislebertus (?), Der Sturz des Simon Magus, Kathedrale von Saint Lazare, Autun²⁶⁵

Simon wird bestraft für seinen Hochmut und seine Hybris, zugleich aber ist er dieser Überlieferung nach kein Hochstapler – ihm gelingt es ja zu fliegen. Zu Fall und zu Tode kommt er allein durch das Gebet des Petrus: Als Werkzeug des Teufels ist er geringer als Petrus, der Werkzeug Gottes ist. Petrus setzt die Kraft seines Gebetes ein, um Simon zu Tode kommen zu lassen und damit gleichzeitig ein Beispiel für die die Macht Gottes über Satan und seine Engel zu statuieren. Bemerkenswert ist, dass Petrus nicht etwa zu Gott betet, Simon Magus stürzen zu lassen, sondern die gefallenen Engel anruft, dies zu tun, und zwar im Namen Christi: Indem die gefallenen Engel dem Gebet folgen, erkennen sie implizit die Übermacht Christi und seines Apostels an, aber die letztliche Entscheidung über Simon Magus' Schicksal liegt bei ihnen. Sie müssen ihren Anhänger erst freigegeben, damit er von der als mächtiger anerkannten Autorität bestraft werden kann. Hier klingt wieder die These der gefallenen Engel als Schattenseite Gottes an – den Tod des Simon Magus verantworten schließlich sie.

²⁶⁵ Abb.: http://www.dreifaltigkeit-altldorf.de/simon_magus_saint_lazare.jpg.

Bruchpiloten

»Engel sind personifizierte Flugträume«²⁶⁶, konstatiert Thomas Macho – und gefallene Engel schon deswegen Identifikationsfiguren, weil menschliche Versuche, tatsächlich oder auch metaphorisch zu fliegen, oft im Fall enden. Beispiele von Bruchpiloten, Menschen, die sich in Flügelbau und Flug versucht haben und damit existentiell gescheitert sind, gibt es zahlreiche.

Eine der frühesten Erwähnungen eines gescheiterten menschlichen Flugversuchs, der als historisch gesichert gelten darf, stammt von Sueton. Er berichtet in einer Wettkampfschilderung von einem solchen Absturz: »Ein Ikarus stürzte gleich zu Beginn seines Fluges von der Höhe herab neben Neros Lager nieder und bespritzte ihn mit seinem Blut.«²⁶⁷

Etwa ab dem Jahr 1000 tauchen zunehmend Menschen auf, die mit selbstgebauten Flügeln und anderen Fluggeräten zu fliegen versuchen – und regelmäßig, teils katastrophal, scheitern. Einige prägnante Beispiele seien hier dargestellt.

Oliver von Malmesbury

Den ersten gescheiterten Flugversuch in Europa, der überliefert ist, soll der Mönch Oliver von Malmesbury im Jahr 1065 oder 1066 unternommen haben. Sein Fehler, so diagnostiziert Henri Kneighton, Kanonikus in Leicester, war die Verwechslung von Fiktion und Wirklichkeit: »Damals trat jener Oliver, der in den Schriften wohl bewandert war, obwohl er schon im reiferen Alter stand, wie ein Jüngling mit einem unerhört kühnen Versuche hervor. Er band sich Flügel in einer mir nicht bekannten Art und Weise an Hände und Füße, um künstlich, nach Art des Dädalus, zu fliegen, da er die Fabel für Wirklichkeit hielt. Er flog von der höchsten Spitze des Turmes auf der zusammengedrängten Luft über den Raum eines Stadions und noch mehr dahin; aber ängstlich geworden durch die Wucht des wirbelnden Windes, vielleicht auch im

²⁶⁶ Macho 1997, S. 84.

²⁶⁷ Sueton 1929, S. 327f.; zitiert nach Wissmann 1982, S. 33.

Bewusstsein der Waghalsigkeit seines Unternehmens, stürzte er schließlich, wobei seine Schenkel für immer verkrüppelt wurden.«²⁶⁸

Al-Djawhari

Auch der türkische Gelehrte Al-Djawhari zählt zu den ersten, dessen (tödlich endender) Flugversuch überliefert ist: »The first more or less credible tale of man aping bird takes place shortly after the first millennium. Al-Djawhari, a brilliant lexicographer and scholar from Turkistan, announced from the top of a mosque that he was about to make history. He did. Wearing two giant wooden wings, he leapt into the air and fell immediately to his death. Sometime in the 12th century, a Turk decided to jump from the top of a tower wearing a voluminous pleated white garment.«²⁶⁹

Wegen seines missglückten Flugversuchs bezeichnet ihn Richard Knolles, ein englischer Historiker des 17. Jahrhunderts, von dem die erste große englischsprachige Darstellung des ottomanischen Reiches stammt und der die Geschichte des Al-Djawhari in der westlichen Welt bekannt gemacht hat, als »foolish Ikarus«: »In stead of mounting aloft this foolish Icarus came tumbling downe headlong with such violence, that he brake his necke, his armes and legs, with almost all the bones of his bodie.«²⁷⁰

Hans Blumenberg stellt für das die Antike und das Mittelalter eine »eigentümliche Hemmung, die Welt von oben zu betrachten oder als von Menschen betrachtet zu denken« fest; der Blick von oben bzw. die Sehnsucht danach und die Möglichkeit dazu gehören Blumenberg zufolge »zu den entscheidenden Innovationen der Neuzeit«²⁷¹. Mit der Renaissance nehmen die Flugversuche zu. Von Leonardo war schon die Rede gewesen.

²⁶⁸ zitiert nach Hennig 1918, S. 103; zitiert nach Wissmann 1982, S. 35.

²⁶⁹ Abrams 2003.

²⁷⁰ zitiert nach Abrams 2003.

²⁷¹ Blumenberg 1966, S. 336f.

John Damian

John Damian, geboren als Giovanni Damiano de Falcucci, war Alchemist und Arzt am Hofe James' IV. von Schottland. Sein 1507 unternommener Versuch, von den Zinnen des Stirling Castle hinab zu fliegen, endete ebenfalls im Sturz, ging aber insofern glimpflich aus, als er sich nur ein Bein brach. Ein langes, im frühen 16. Jahrhundert entstandenes Spottgedicht von John Dunbar, Dichter am selben Hofe, das den Titel ›Ane Ballat of the Fenyete Frier of Tungland, How He Fell in the Myre Fleand to Turkiland‹²⁷² trägt, erinnert an den schmählischen Sturz und den hochstaplerischen Charakter dieses als Scharlatan Diffamierten: Nachdem seine alchimistischen Experimente in Schottland gescheitert waren – so motiviert Dunbar Damians Flugversuch –, habe sich dieser entschieden, mithilfe eines Federmantels in die Türkei zurückzufliegen, von wo er einst hergekommen war. Er wird dabei von zahlreichen Vögeln beobachtet und begleitet, die ihn mit mythologischen Figuren vergleichen, mit Saturn, Vulkanus, Minotaurus und auch mit Dädalus. Dann greifen die Vögel an, jede der genau benannten Rassen mit den ihr eigenen Mitteln: Sie picken auf ihn ein, sie ziehen ihn an den Haaren, sie reißen an seinen Flügeln. Damian gerät in Panik, und Dunbar lässt ihn, um ihn vollends der Lächerlichkeit preiszugeben, schließlich die Kontrolle über seine Darmtätigkeit verlieren, genau über einer Herde von Kühen. Der so mehrfach gebeutelte John Damian stürzt hinab, mitten in einen Misthaufen.

Kaspar Mohr

Der chronologisch nächste große Versuch bzw. in diesem Falle: der Wunsch gebliebene Versuch eines Menschen, mit einem selbstgebauten Flugapparat zu fliegen, stammt von Kaspar Mohr, Chorherr und späterer Prior des Klosters Schussenried. Obwohl er ein ausgewiesener Kenner der Mechanik war – er hatte sich als Uhrmacher und Orgelbauer einen berühmten Namen gemacht –, basierte die Beweglichkeit seiner Flugmaschine allein auf Körperkraft: Auf seinem Rücken befestigte er Flügel aus Gänsefedern, die durch Schnüre mit seinen Füßen verbunden waren. Die Flügelspitzen waren mit Schlaufen an seinen Händen fixiert,

²⁷² vgl. Dunbar o. J..

so dass er die Flügel wie ein Vogel seine Schwingen bewegen konnte. Als er im Jahr 1600 vom drei Stockwerke hohen Dormitorium des Klosters in den Klostergarten fliegen wollte, wurde sein Vorhaben durch ein Verbot der Klosterleitung schon im Vorhinein vereitelt. Um sicherzugehen, dass Mohr sich an das Verdikt hielt, nahm man ihm kurzerhand seine Flügel weg.

Matthäus Rohrer, von 1621 bis 1653 Abt des Schussenrieder Klosters, beschreibt und kommentiert den Flug des Kaspar Mohr, der keiner werden konnte, aus zeitgenössischer Sicht so: »Er wollte sich erheben supra naturam vel proprietatem loco indem er selbstn flügell präpariert von gänsfeder, mit Treibschnieren zueßamen gebunden, zue dem fliegen; hat in gehaimb die sach so weit gebracht, dass er sich von dem oberen schlaffhauß des alten gebews, so abgebrochen worden, in den Conventsgarten herab zue schwingen, so ihm aber per obedientiam widerlegt, undt die flügell gantz und gar abgeschafft worden.«²⁷³ Sein hochmütiger Versuch, sich über die Grenzen seiner Natur zu erheben, wird mit Hilfe des klösterlichen Gehorsamsgelübdes auf den Boden zurückgeholt bzw. dort gehalten.

Auf dem Deckengemälde der Schussenrieder Klosterbibliothek hielt der Maler Gottfried Franz Georg Hermann (II) Mohrs Flug, als hätte er stattgefunden, gut hundertfünfzig Jahre später fest. Die Darstellung gleicht ein wenig einer Himmelfahrt.

Der kritisch erhobene Zeigefinger, sei es des Malers, sei es der vor Blasphemie und Hybris warnenden Klosterleitung, ist aber deutlich zu erkennen: Hinter dem fliegenden Kaspar Mohr ist Dädalus wiedergegeben, der als marmorne Statue dargestellt, den Zeigefinger der linken Hand warnend-verbietend erhebt und mit der nach unten geöffneten rechten Handfläche auf den Boden als den Ort, an dem Mohr lieber bleiben solle, verweist. Über Mohr thront Maria, die ein Spruchband hält, das sie als »Regina Caeli«, als Himmelskönigin, ausweist. Nur Heiligen wie ihr ist der Himmel eine gebotene Sphäre. Die Umstehenden wenden ihren Blick in einer Mischung aus Desinteresse und Entsetzen ab.

²⁷³ zitiert nach <http://www.transtrend.de/franzkarl/wordpress/?p=194>.



Abb. 16: Franz Georg Hermann (II), Deckengemälde der Bibliothek des Klosters Schussenried (Ausschnitt), 1756/1757²⁷⁴

John Wilkins

John Wilkins, Bischof von Chester, Gründungsmitglied und erster Sekretär der Royal Society, dessen Lebenszeit in das 17. Jahrhundert fällt, ist mit seinen Gedanken zum Fliegen hier insofern erwähnenswert, als er vermutlich der erste ist, der sich nicht nur den Vogelflug zum Vorbild genommen hat: Neben der Möglichkeit, dass ein Mensch mithilfe von Flügeln, fliegenden Wagen oder vorgespannten Vögeln fliegen könnte,

²⁷⁴ Abb.: <http://www.danielmitsui.com/hieronymus/index.blog/1905027/early-catholic-aviators-kaspar-mohr/>.

denkt er daran, dass auch Geister oder gute bzw. böse Engel dabei behilflich sein könnten. Darüber schreibt er im siebten Kapitel seiner 1648 in London erstmals erschienenen zweibändigen Abhandlung ›Mathematical Magick, or, The wonders that may by performed by mechanichal geometry: in two books, concerning mechanical powers [and] motions. Being one of the most easie, pleasant, useful (and yet most neglected) part of Mathematicks. Not before treated of in this language«. Zehn Jahre zuvor hatte Wilkins in einer anonym publizierten Schrift erörtert, unter welchen Bedingungen es möglich wäre, zum Mond zu reisen, der zu Wilkins' Zeiten für bewohnt gehalten wurde.

Salomon Idler

Belegt und bezeugt ist auch der Flugversuch des aus dem schwäbischen Cannstatt stammenden und in Augsburg tätigen Schusters Salomon Idler. Ursprünglich plante Idler im Jahr 1659, mit einem selbstgebauten Flügelpaar, das er an seinen Armen befestigte, von dem 70 Meter hohen Perlachturm herunterzufliegen. Ein Geistlicher konnte ihn doch schließlich überreden, von einer niedrigeren Höhe zu beginnen. Schließlich startete er mit seinen selbstgebastelten Flügeln vom Dach eines Schuppens aus. Bei diesem Flugversuch verlor er jedoch die Kontrolle über sein Fluggerät und stürzte auf eine Brücke, die durch die Wucht des Aufpralls zusammenbrach. Vier Hühner, die sich zu diesem Zeitpunkt unter der Brücke aufhielten, sollen erschlagen worden sein, ein Umstand, der entweder erfunden wurde, um Idlers Bemühen lächerlich zu machen, oder der sich so zugetragen hatte, aber in eben dieser Absicht kolportiert wurde.

Nach seinem gescheiterten Flugversuch soll Salomon Idler über den Misserfolg so verärgert gewesen sein, dass er sein Fluggerät – die einen Quellen berichten: verbrannte, die anderen Quellen sagen: zertrümmerte, jedenfalls aber – vernichtete. Sein Glück versuchte er forthin als Pferdedompteur, Gaukler und Theaterdirektor, bis er 1670 verarmt in Augsburg starb. Der missglückte Flugversuch brachte ihm schon zu Lebzeiten den Namen »der fliegende Schuster« ein.²⁷⁵

²⁷⁵ vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Salomon_Idler.

Peter Dempf hat ihm in seinem 2000 erschienenen Roman ›Der Teufelsvogel des Salomon Idler‹ ein literarisches Denkmal gesetzt. Im Titel des Romans klingt der Bezug des Flugversuchs zu Lucifer bereits an, das Szenario ist zwischen geheimnisvollen Manuskripten, Erpressung, Prostitution und Pestepidemien entsprechend unheimlich angesiedelt. Idler, der seinen Flugversuch schon 150 Jahre vor dem berühmten Schneider von Ulm unternahm, darf somit als erster Deutscher gelten, der sich in der Kunst des Fliegens tatsächlich versuchte. Nicht nur, aber sicherlich auch aufgrund dessen attestierten ihm die Nürnberger Meistersingerakten, er sei »hirnlos und luftsinig«²⁷⁶ gewesen. Abhebenden, in diesem Sinne abgehobenen Menschen wurde immer einmal wieder unterstellt, geisteskrank bzw. ein Luftikus zu sein. Unter den Synonymen für einen so bezeichneten leichtsinnigen Menschen, die der ›Duden‹ nennt, sind manche, die auf den verlorenen Kontakt zum Boden der Tatsachen hinweisen: »Synonyme zu Luftikus: (umgangssprachlich abwertend) Windhund; (umgangssprachlich scherzhaft) Leichtfuß, lockerer Zeisig; (salopp, oft scherzhaft) lockerer Vogel; (bayerisch, österreichisch umgangssprachlich) Hallodri; (ostmitteldeutsch) Schlenkerich; (veraltend abwertend) Windbeutel; (veraltend scherzhaft) Bruder Lustig/Leichtfuß/Liederlich; (veraltet) Holdrio«²⁷⁷.

Jakob Degen

Einen weiteren Flugversuch unternahm Jakob Degen; er wurde dem wohl berühmtesten Flugpionier Otto Lilienthal zum direkten Vorbild.

Der 1760 im schweizerischen Liedertswil geborene und in Wien aufgewachsene Uhrmacher konstruierte 1807 aus Schilfrohr und Firnispapier ein Vogelschwingen nachgebildetes Fluggerät, »einen Schwingenflügler. Mithilfe der Arme und Beine können die Flügel über einen Hebelmechanismus bewegt werden. Die Spannweite des Geräts beträgt 6,70 Meter, zwölf Quadratmeter umfasst die Fläche der Schwingen. Sie bestehen aus rund 3500 Klappen, die sich entsprechend der Auf-

²⁷⁶ <http://www.augsburgwiki.de/index.php/AugsburgWiki/IdlerSalomon>.

²⁷⁷ zitiert nach <http://www.duden.de/rechtschreibung/Luftikus>.

oder Abwärtsbewegung öffnen oder schließen. Damit hofft Degen, den notwendigen Auftrieb zu gewinnen.«²⁷⁸

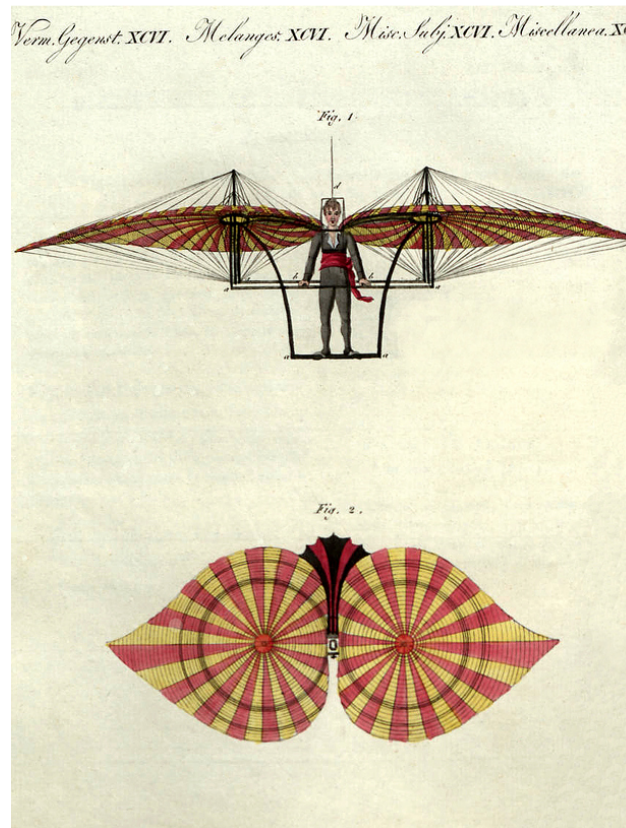


Abb. 17: Jakob Degens Flugmaschine, Illustration aus: Friedrich Justin und Carl Bertuch, Bilderbuch für Kinder: enthaltend eine angenehme Sammlung von Thieren, Pflanzen, Blumen, Früchten, Mineralien, Trachten und allerhand andern unterrichtenden Gegenständen aus dem Reiche der Natur, der Künste und Wissenschaften; alle nach den besten Originalen gewählt, gestochen und mit einer kurzen wissenschaftlichen, und den Verstandes-Kräften eines Kindes angemessenen Erklärung begleitet, Bd. 6, Weimar: Landes-Industrie-Comptoir 1807²⁷⁹

Später ergänzte Jakob Degen sein Fluggerät mit einem Wasserstoffballon, um den Auftrieb nicht allein seiner Muskelkraft zu überlassen. Am 10. September 1810 steigt er an Schloss Laxenberg zu einem vierstündigen Flug auf – bestaunt von Kaiser Franz I. von Österreich und einer großen Menschenmenge. Der Kaiser soll derart angetan gewesen sein, dass er nicht nur die Konstruktionskosten übernahm, sondern Jakob Degen zusätzlich 4000 Gulden zukommen ließ.

Degen ist mithin kein Bruchpilot. Er ist trotzdem in diese Auswahl aufgenommen worden, weil der wesentlicher Unterschied seines Flugs zu den meisten der Vorgänger und Nachfolger ist nicht nur, dass er über funktionsfähige Technik

²⁷⁸ Schmidt 2011, S. 2.

²⁷⁹ Abb.: http://www.pratercottage.at/wp-content/uploads/2012/06/degen1_skaliert.jpg.

verfügte, sondern auch, dass er vom Boden aus startete und nicht versucht hatte, von einem erhöhten Standpunkt hinab zu gleiten. Im Zusammenhang dieser Betrachtung ließe sich sagen, dass Degen sein Flug gelang, weil er von den menschlichen Möglichkeiten ausgehend, fest mit den Beinen auf dem Boden als dem dem Menschen zugewiesenen Terrain stehend, seinen Flug startete und nicht in der Luft begann, also schon von Anfang an einen hybriden Standort einnahm, dem Absturz und Fall eingeschrieben sind.

Albrecht Ludwig Berblinger

Der berühmteste der frühen Bruchpiloten ist wohl Albrecht Ludwig Berblinger, bekannt als ›Schneider von Ulm‹.

Am 24. April 1811 war in der ›Schwäbischen Chronik‹ folgende von Berblinger verfasste Anzeige zu lesen: »Ulm, den 24 April. [Neue FlugMaschine.] Nach einer unsäglichen Mühe in der Zeit mehrerer Monate, mit Aufopferung einer sehr beträchtlichen GeldSumme und mit Anwendung eines rastlosen Studiums der Mechanik, hat der Unterzeichnete es dahin gebracht, eine FlugMaschine zu erfinden, mit der er in einigen Tagen hier in Ulm seinen ersten Versuch machen wird, an dessen Gelingen er, bestärkt durch die Stimme mehrerer Kunstverständiger, nicht im Geringsten zweifeln zu dürfen glaubt. Von heute an ist die Maschine bis an den Tag des Versuchs, der nebst der Stunden in diesen Blättern vorher genau angezeigt werden wird, hier im Saale des GastHofs zum goldenen Kreuz Jedem zur Ansicht und zur Prüfung ausgestellt. – Berblinger.«²⁸⁰ Für die Besichtigung musste ein Eintrittsgeld entrichtet werden – Berblinger hoffte, damit einen Teil der in der Anzeige erwähnten »sehr beträchtlichen GeldSumme« wieder einbringen zu können.

Anders als seine Vorgänger im Flugversuch hatte Berblinger sein Fluggerät so konstruiert, dass es ihm einen Gleitflug erlaubte, den ersten, den je ein Mensch unternahm. Die Flügel waren nicht einzeln an den Armen befestigt, sondern hinter dem Rücken durch ein Streckgelenk verbunden. Berblinger hatte sich schon vorher durch allerlei Erfindungen hervorgetan, darunter durch die von sogenannten

²⁸⁰ zitiert nach Katalog Ulm 1986, S. 28.

»künstlichen Beinmaschinen«, Prothesen für Fuß- und Beinamputierte also. Das Prinzip, das Berblinger 1808 entwickelt hatte, auch um »das grause Ansehen der Stelzen und Krücken, welches besonders bei schwangeren Personen Abscheu verursacht«²⁸¹, aus dem öffentlichen Leben zu entfernen, findet bis heute in Beinprothesen Anwendung. Nachdem er also Lahme zum Gehen gebracht hatte, wollte er sich selbst zum Fliegen bringen.

Der Flug von der Ulmer Adlerbastei – sit venia verbo – über die Donau hinweg sollte immerhin 40 Meter lang sein; eine Sensation, die mitzerleben sich auch König Friedrich I. von Württemberg einfand.

Der erste Versuch scheiterte schon vor seinem Beginn, weil einer der Flügel gebrochen war. Der König wollte nicht warten und reiste ab, aber nicht ohne dem Schneider 20 Louisdor zukommen und die ›Schwäbische Chronik‹ ebenso rügend wie aufmunternd wissen zu lassen, »dass jede Erfindung zu weiteren Fortschritten aufgemuntert werden müsse, wenn sie auch gleich im Entstehen den Erwartungen nicht entspreche.«²⁸² Wie Franz I. Jakob Degen belohnte, unterstützte auch Friedrich I. als Forschungsförderer den Pioniergeist seines Untertanen.

Berblingers zweiter, am folgenden Tag unternommener Versuch scheiterte kurz nach seinem Beginn: Nachdem Berblinger das gespannte Publikum in der Hoffnung auf günstigeren Wind eine dreiviertel Stunde hatte warten lassen, startete er, um sogleich in die Donau abzustürzen. Körperlich war er zwar unversehrt, sein Leben aber ruiniert. Alkohol- und spielsüchtig starb er achtzehn Jahre nach seiner groß angekündigten Pioniertat vollkommen verlassen und verarmt als mehrfach Gefallener in Ulm. Einer mündlichen Überlieferung zufolge hat Berblinger seinen zerschellten Flugapparat bis zu seinem Tod auf dem Dachboden des Hauses, das er bewohnte, aufbewahrt.

Wenige Tage nach seinem Absturz begann eine Welle von Spott und Hohn, über dem Schneider zusammenzuschlagen. Überliefert ist beispielsweise ein anonym publiziertes Gedicht, das Berblinger schon im Titel mit seinem mythologischen

²⁸¹ zitiert nach Schmidt 2011, S. 2.

²⁸² zitiert nach Schweikle 2011.

Vorgänger in Verbindung bringt; es heißt ›Ikarus Der Zweite‹ und endet mit den Versen: »Der Schneider bleibe bei der Nadel / Der Schuster bleib den Leisten treu. / So lebt ein jeder ohne Tadel / Und bleibt von Schimpf und Vorwurf frei.«²⁸³

Das hybride Moment, das Berblingers Tat innewohnte, wurde von den Zeitgenossen sogleich in einem mundartlichen Doppelvers verdichtet, bei dem die Rolle des Teufels als des gefallenen Prototypen ebenfalls erwähnt wird: »Aus Hochmuth ohne Zweifel / hat's Fliegen er probiert, / Da hat ihn denn der Teufel / In d' Donau 'neingeführt«²⁸⁴.

In Max Eyths Roman ›Der Schneider von Ulm‹, 1906 erschienen, spielt der Teufel ebenfalls seine ungute, entscheidende Rolle: Hier lastet der fiktive Berblinger dem Teufel an, die Tragriemen seines Fluggeräts zerschnitten zu haben. Der Teufel zeigt hier seinen grundschtlichen Charakter: Selbst die, die ihm ergeben sind, lässt er fallen. Erst verführt er den Schneider von Ulm, mit ihm ein Bündnis einzugehen und das Teufelswerk der Fliegerei zu wagen, dann vereitelt er selbst das Gelingen.

Max Eyth war selbst gelernter Schlosser und vertrat später die englische Dampfplufabrik Fowler im Ausland, beteiligte sich maßgeblich an der Einführung der Seilschiffahrt auf dem Rhein und trieb die Gründung der Deutschen Landwirtschafts-Gesellschaft entschieden voran. Seine letzten Jahre verbrachte er in Ulm und widmete sich dort vor allem schriftstellerischer Tätigkeit. Die Stadt Ulm hat Max Eyth ein Denkmal errichtet. Hier wird des Geehrten an erster Stelle als »Dichteringenieur« gedacht, so die Inschrift: »Max Eyth 1836–1906 / Der Dichteringenieur, Förderer der Einführung technischer Errungenschaften in die Landwirtschaft in aller Welt und Gründer der Deutschen Landwirtschafts-Gesellschaft.« Das Denkmal steht an der Adlerbastei, dem Ort, an dem der Sturzflug von Eyths letztem Romanhelden seinen unglückseligen Ausgang genommen hatte, und zugleich dem Ort, wo dem Schneider selbst beinahe ein Denkmal errichtet worden wäre, als ein frühes Zeugnis versuchter Ehrenrettung Albrecht Ludwig Berblingers.

²⁸³ Schmidt 2011, S. 3.

²⁸⁴ Rütthling 1986, S. 139.

Eine Entwurfszeichnung des als Brunnen konzipierten Denkmals bewahrt das Ulmer Museum auf, sie stammt aus der Feder des Ulmer Bildhauers und Zeichenlehrers Gregor Heyberger. Dieser hatte 1902 ein Blatt gezeichnet, das einen monumentalen, im Entwurf auf einen Gesamthöhe von fünf Metern angelegten Brunnenentwurf zeigt, auf dessen Spitze ein nicht nur räumlich überhöhter Berblinger steht.



Abb. 18: Gregor Heyberger, Entwurf zu einem Berblinger-Brunnen auf der Adlerbastei, Ulm, 1902²⁸⁵

Henning Petershagen schreibt: »Es zeigt unzweideutig Albrecht Ludwig Berblinger – aber nicht als die flügelschlagende Witzfigur, als die er bis dahin galt, sondern elegant, selbstbewusst, mit gezogenem Hut die Betrachter grüßend. Er hat Flügel umgeschnallt, die allerdings nichts mit dem historischen Flugapparat zu tun haben: Sie gleichen den Schwingen der himmlischen Heerscharen.«²⁸⁶ Berblinger ist hier dargestellt, wie er sich vielleicht geträumt hat – als ein flugfähiges Wesen mit

²⁸⁵ Abb.: http://www.swp.de/ulm/lokales/ulm_neu_ulm/Der-Schneider-als-Engel;art4329,880380.

²⁸⁶ Petershagen 2011.

menschlichem Antlitz, nicht als der Narr, als der er von den Zeitgenossen und lange auch von der Nachwelt verspottet wurde, oder als der, der mit dem Teufel im Bunde war und von ihm hinab gezogen wurde, hinab in die Donau und dann hinab in eine gescheiterte Existenz aus Alkohol, Kartenspiel, Einsamkeit und Armut. Der Teufel findet allerdings seine Erwähnung auch im Denkmalentwurf: Unter dem Brunnenbecken sollte er zu sitzen kommen. Der Brunnen sollte auf der Adlerbastei errichtet werden, wo das Ende des bis dato ehrbaren Schneiders Albrecht Ludwig Berblinger seinen Anfang genommen hatte.

Bertolt Brecht widmete dem Schneider von Ulm ein 1934 im Exil entstandenes Gedicht mit dem Titel ›Der Schneider von Ulm (Ulm 1592)‹: »›Bischof, ich kann fliegen‹, / Sagte der Schneider zum Bischof. / ›Pass auf, wie ich's mach'!‹ / Und er stieg mit so 'nen Dingen, / Die aussah'n wie Schwingen / Auf das große, große Kirchendach. / Der Bischof ging weiter. / ›Das sind so lauter Lügen, / Der Mensch ist kein Vogel, / Es wird nie ein Mensch fliegen, / Sagte der Bischof vom Schneider. // ›Der Schneider ist verschieden‹, / Sagten die Leute dem Bischof. / ›Es war eine Hatz.‹ / Seine Flügel sind zerspellet / Und er lag zerschellet / Auf dem harten, harten Kirchenplatz. / ›Die Glocken sollen läuten, / Es waren nichts als Lügen, / Der Mensch ist kein Vogel, / Es wird nie ein Mensch fliegen‹, / Sagte der Bischof den Leuten.«

Brecht geht mit den historischen Tatsachen nicht zu genau um, er verlegt nicht nur den Abflugort Berblingers auf ein Kirchendach, er setzt den Flug auch gut zweihundert Jahre früher an und gibt dem Flieger einen Bischof als belehrendes, die Schöpfungsordnung für Gesetz nehmendes Gegenüber bei – drei historisch so nicht stimmige bzw. überlieferte Fakten. Die Konzentration auf den Klerus, repräsentiert durch das Kirchengebäude und die Person des Bischofs, und der Blick auf das erfundene Flugjahr lassen die Vermutung zu, dass Brecht 1592 vielleicht deswegen wählte, weil in diesem Jahr Ippolito Aldobrandini als Papst Clemens VIII. den Stuhl Petri bestiegen hatte. Während seiner Amtszeit und unter seiner Verantwortung wurde mit dem Dominikanermönch Giordano Bruno ein prominenter Intellektueller Opfer der Kirchenpolitik: Von der Inquisition der Ketzerei und Magie bezichtigt, wurde er am 22. Mai 1592 verhaftet und Anfang 1593 in der Engelsburg in Haft gesetzt. Am 8. Februar 1600 wurde das Urteil des Heiligen Offizium verlesen: Aus dem Orden und der Kirche ausgestoßen, überstellte man Giordano Bruno dem weltlichen Gericht

des Gouverneurs in Rom. Dieser verurteilte ihn zum Tode auf dem Scheiterhaufen. Am 17. Februar 1600 wurde Giordano Bruno auf dem Campo de' Fiori in Rom verbrannt.

Wenn diese Vermutung in Hinsicht auf die Wahl des im Gedichttitel genannten Jahres richtig ist, dann stellt Bertolt Brecht Albrecht Ludwig Berblinger in die Reihe der von der herrschenden Macht verkannten, gedemütigten und im Falle Giordano Brunos um Leib und Leben Gebrachten, denen späte Rechtfertigung widerfahren ist – am 12. März 2000 erklärte Papst Johannes Paul II. die Hinrichtung Brunos auch aus kirchlicher Sicht für Unrecht. Giordano Bruno soll sich selbst als Dädalus gesehen haben – und beide, Bruno und Dädalus, werden für James Joyce zu Identifikationsfiguren.²⁸⁷ Für den Exilanten Brecht mag der zu Unrecht gedemütigte und hingerichtete Giordano Bruno ebenso wie der unter dem autoritären Bischof leidende Berblinger eine Identifikationsfigur gewesen sein. Einen ähnlichen Stoff hat Brecht 1939 im dänischen Exil in ›Leben des Galilei‹ bearbeitet. Allerdings mit anderem Ausgang: Brecht lässt Galilei seine Lehre unter dem Druck der Inquisition widerrufen und die Wissenschaft verraten.

Fast anderthalb Jahrhunderte nach Berblingers Flug unternahm Otto Schwarz, ein ausgewiesener Fachmann für Flugzeugtechnik, eine Ehrenrettung des gefallenen Schneiders aus technikgeschichtlicher Sicht. Er untersuchte zahlreiche Darstellungen und Berichte von Berblingers Experiment und kam zu dem 1952 in der Schweizer ›Zeitschrift für Luftfahrttechnik‹ publizierten Schluss, dass die thermischen Verhältnisse an der Ulmer Adlerbastei letztlich die Verantwortung für den Absturz trugen: Otto Schwarz »zeigte, dass über dem kalten Wasser des Flusses auch bei wärmstem Wetter Abwind herrscht. Wegen der senkrechten Stadtmauer entwickelt sich Gegenwind nicht zum Aufwind, sondern zum Wirbelwind.«²⁸⁸ Wie bei Ikarus die Hitze der Sonne die Grenzen der Natur markiert, die menschliches Streben beschränken, so sind es in Berblingers Fall Wasser und Wind.

Letztlich rehabilitiert ist Albrecht Ludwig Berblinger durch das Flugfieber, das ganz Deutschland nach der Wende zum 20. Jahrhundert erfasst – nicht nur die Luftschiffe

²⁸⁷ vgl. Beebe 1957, S. 42.

²⁸⁸ Schweikle 2011.

des Grafen Zeppelin, dessen Großvater Berblinger gekannt und bei seinen Versuchen beobachtet haben soll, ziehen die Faszination der Menschen auf sich, sondern auch Otto Lilienthal, der die Konstruktion des Schneiders von Ulm als Basis für seinen Hängegleiter nahm, mit dem er bis zu 250 Meter weit fliegen konnte.

Otto Lilienthal

Otto Lilienthal ist einer der berühmtesten und zugleich tragischsten wie frühen Fälle der moderneren Flugtechnikgeschichte. Auch er hatte sich ein Beispiel an den Vögeln genommen und nach Studien an der Berliner Gewerbeakademie und der Eröffnung einer Werkstatt zur Herstellung von Dampfkesseln und Wanddampfmaschinen im Jahr 1878 sein großes Werk ›Der Vogelflug als Grundlage der Fliegekunst‹ (1889) veröffentlicht. Mindestens 18 verschiedene Modelle von Fluggeräten baute Otto Lilienthal im Laufe seines Lebens; seine längste Flugstrecke, geflogen in den Rhinower Bergen, misst immerhin 300 Meter.



Abb. 19: R. Neuhaus (?), Flug Lilienthals vom Fliegeberg Lichterfelde am 29. Juni 1895, Fotografie²⁸⁹

²⁸⁹ Abb.: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lilienthal_in_flight.jpg.

Lilienthal ist mit seinen Experimenten außergewöhnlich, aber mit seinem Enthusiasmus für das technisch Machbare auch repräsentativ für seine Zeit. Besonders an den Versuchen, den Flugraum zu verwirklichen, wird die Technikbegeisterung dieser Epoche und die damit verbundene Glorifizierung ihrer Protagonisten deutlich: »Das Projekt des Fliegens [...] scheint in besonderer Weise dazu geeignet gewesen zu sein, diese Ambivalenz aus Nüchternheit und schöpferischem Tun auf die Spitze zu treiben und in flughistoriographischen Abhandlungen alle Zwischentöne auszublenden. Die frühe Luftfahrtgeschichtsschreibung entwickelt so das Bild eines Technikers und Ingenieurs von aeronautischen und aviatischen Fluggeräten, dessen unüberwindbare Disparatheit sich nur in einer mythisierenden Lesart auflösen lässt: [...] Dementsprechend sind die Motive der ikarisch-daedalischen Mythologie, des Meisterschmieds Wieland wie allgemein titanische und prometheische Bilder, die den Schöpfungsgedanken vertreten, in flughistorischen Darstellungen ebenso präsent wie das asketische Ideal des objektiv vorgehenden Forschers und systematisch konstruierenden Technikers.«²⁹⁰

Hier kommt ein mit Hybris in Zusammenhang stehendes und damit auf das Scheitern verweisendes und es zugleich – und vor allem – rechtfertigendes Motiv zum Tragen: die Figur des schöpferischen Menschen als gefallener Engel. Natascha Adamowsky hält fest: »Als Schöpfergott im Dienste eines technisch-wissenschaftlichen Fortschritts, als Erfüllungsgehilfe eines sich durch die Jahrtausende ziehenden immerwährenden ›Traums vom Fliegen‹ ist der Flugzeugkonstrukteur in ein ›höheres‹ Programm eingebunden. Diesem dient er, so die Legende vom Triumph der modernen Technik, diesem rationalen und objektiven Streben bringt er seine Opfer und stirbt sogar den Heldentod.«²⁹¹

Natascha Adamowsky zitiert als Beleg einen Passus aus Alex Büttners Buch ›Menschenflug. Ballon, Luftschiff, Flugzeug und Segler in Wort und Bild‹ von 1924. Büttner stilisiert die Flugzeugtechniker selbst zu Märtyrern, Helden und schließlich Schöpfergöttern: »Welch weiter mühseliger Weg von der Idee zum Ziel: Zukunftsfrohe Helden, die in höchstem Wagemut ihr Alles hergaben, wurden

²⁹⁰ Adamowsky 2010, S. 207f.

²⁹¹ Adamowsky 2010, S. 208.

Märtyrer. [.....] Geist, Kraft und Kapital in unermesslichen Mengen hat der Dämon Menschenflug gefordert, bis dieser glorreiche Sieg des Menschengeschlechts über die widerstrebenden Mächte der Natur erfochten ward. [...] Wir wollen dieses Geschenk des Himmels, das Andenken der Schöpfer ehrend, zu aller Welt bestem Nutzen und Frommen in Empfang nehmen, genießen und für kommende Geschlechter mit neuen Früchten zieren.«²⁹²

In diesem Kontext steht Otto Lilienthal. »Seine Person eignet sich [...] wie kaum eine andere für eine Stilisierung zum ›Luftfahrtgott‹«²⁹³, stellt Natascha Adamowsky fest. Lilienthals Bemühungen wurden von den Zeitgenossen nicht als wissenschaftlich-technische Arbeit anerkannt, dies belegen Augenzeugenberichte wie der von Alfred Hildebrandt verfasste: »Ich war als Artillerieleutnant zur Artillerie- und Ingenieurschule abkommandiert und hatte von dem ›verrückten‹ Mann gehört, der da mit vogelähnlichen Flügeln herumhüpfen sollte. Dass ich diese Versuche als ernstzunehmende Sache ansah, wagte ich damals nicht zu sagen, da ich nicht ausgelacht und geuzt werden wollte. So zog ich denn das ›schlichte Gewand des Bürgers‹ an, um möglichst wenig aufzufallen, und pinscherte nach Steglitz. Nur ein wohlgelungenes Herabschweben konnte ich bewundern, aber das genügte, mich für die Flugsache einzufangen.«²⁹⁴

Otto Lilienthal zeichnet vor vielen anderen Flugpionieren aus, dass er der erste war, dem es gelang, mehr als nur einmal zu fliegen – Lilienthal ist »auf Grund sorgsamer theoretischer und praktischer Vorarbeiten weit über tausend Mal im Winde gesegelt«²⁹⁵ – »vom Schritt zum Sprung, vom Sprung zum Flug«, um Ferdinand Ferbers Diktum einmal mehr zu zitieren, das zu Lilienthals claim geworden ist.

Am 9. August 1896 unternahm Otto Lilienthal seinen letzten Flug. Er erlitt bei der Bruchlandung so schwere Verletzungen, dass er tags darauf starb. Unmittelbar setzte die Legendenbildung ein – so wurde er als »Forscher mit der Dornenkrone«, »Märtyrer der Aviatik« und »Apostel des Segelflugs«²⁹⁶ bezeichnet. Der Lilienthal als letztes Wort zugeschriebene Satz »Opfer müssen gebracht werden« wurde bei der

²⁹² Büttner 1924, S. 8; zitiert nach Adamowsky 2010, S. 208f.

²⁹³ Adamowsky 2010, S. 209.

²⁹⁴ Hildebrandt 1936; zitiert nach Nitsch 1991, S. 46; zitiert nach Adamowsky 2010, S. 206.

²⁹⁵ Feldhaus 1926, S. 21; zitiert nach Adamowsky 2010, S. 210.

²⁹⁶ vgl. Adamowsky 2010, S. 216.

1940 erfolgten Umgestaltung der Grabstätte auf dem Lichterfelder Dorffriedhof auf der neuen bronzenen Grabplatte angebracht.

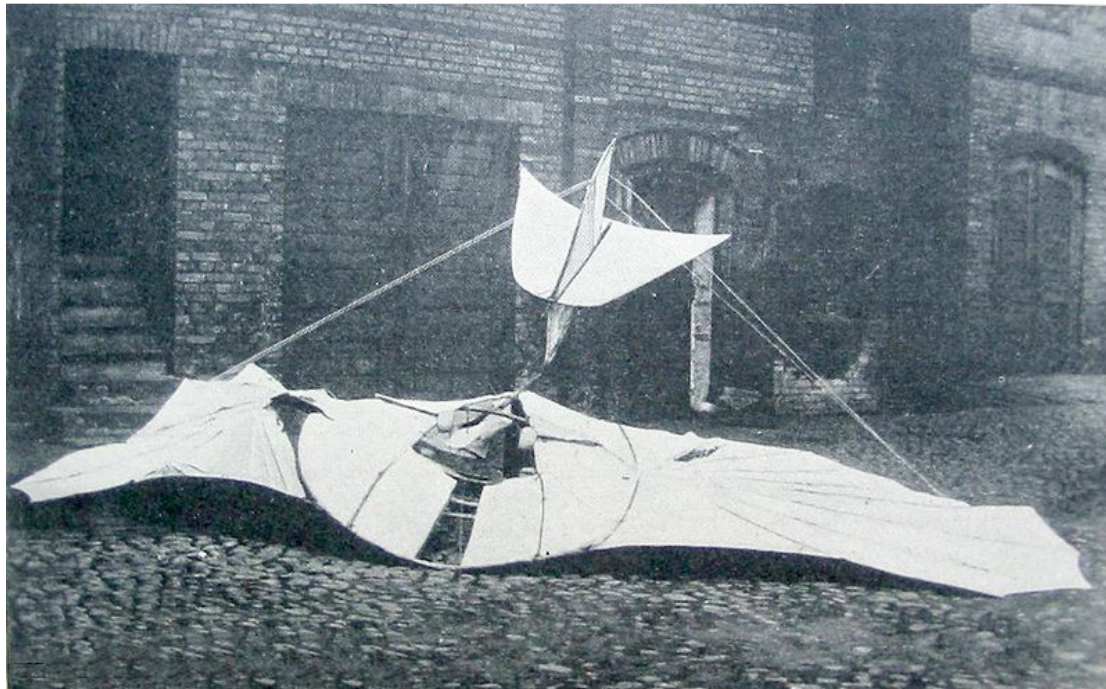


Abb. 20: Unbekannt, Otto Lilienthals beschädigter Flugapparat nach seinem letzten Flug am 9. August 1896, Fotografie²⁹⁷

Aus heutiger Sicht zählen vor allem Otto Lilienthals »Erkenntnis der Bedeutung des gewölbten Vogelflügels [...], die die Möglichkeit eröffnet, mittels bogenförmiger Flugtragflächenprofile Auftrieb durch Vortrieb zu erreichen und den Segelflug in strömender Luft zu realisieren« sowie seine »idealtypische ingenieurwissenschaftliche Methode [...], in deren Anwendung sich, nüchtern, planvoll und mit großen Opfern, die Möglichkeit des Fliegens selbst zu realisieren beginnt.«²⁹⁸

Eines der häufigsten Attribute, mit dem Otto Lilienthal postum bedacht wurde, ist das, ein Ikarus gewesen zu sein. Auch das Lilienthal gewidmete, wenige Woche vor Eintritt des Deutschen Reichs in den Ersten Weltkrieg, im Jahr 1914 eingeweihte Denkmal im Berliner Bäckepark zeigt einen geflügelten Ikarusmenschen: »Lilienthal ist hier symbolisch als ikarischer Christus inszeniert, der sich mit ausgebreiteten Flügeln dem wissenschaftlich-technischen Fortschritt opfert, sowie als der große Träumer

²⁹⁷ Abb.: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:LilienthalsTodesflug.jpg>.

²⁹⁸ Adamowsky 2010, S. 210.

des ›Traums vom Fliegen‹, dem der ikarische Mythos und die pyramidale Ewigkeitsarchitektur überzeitlichen Charakter verleihen.«²⁹⁹ Felix Philipp Ingold hält die Merkwürdigkeit dieser Wahl fest, hätte sich der besonnene Vater Dädalus doch eher als mythologische Referenz für Lilienthal geeignet, da der »Erfinder, Konstrukteur und Flieger in einer Person dem daedalischen mechanopoiós weit näher steht als der ikarische Abenteurer.«³⁰⁰ Zugleich aber bleibt das hybride Moment der ikarischen Tat erhalten, es verliert nur seine Bedeutung im Lichte der immer heller scheinenden Vernunft. Dieses Moment kommt allerdings in den zeitgenössischen Parallelisierungen von Otto Lilienthal und Ikarus nicht zum Tragen – der Ikarus Lilienthal wird als Märtyrer dargestellt und verehrt, er ist nicht Opfer einer eigenen, willkürlichen Missachtung väterlicher Autorität, sei es der leiblichen Autorität des Dädalus, sei es der spirituellen Autorität der Götter. Es sei denn, man verwiese darauf, dass der menschliche Traum vom Fliegen von Anfang an den Sündenfall des Anspruchs beinhalte, das göttliche Werk des aus Menschensicht nur als Wunder zu bezeichnenden Phänomens des Vogelflugs mit menschlich- technischen Mitteln nachahmen zu wollen und zu können und daraus nicht zuletzt militärischen Nutzen und nationalistisch gefärbte Expansionsträume abzuleiten. Natascha Adamowsky allerdings spricht sich dafür aus, dass eine solche Hybris Otto Lilienthal fremd war: »Lilienthals Bewunderung des Vogelflugs ist mit Liebe und Respekt für die Tiere verbunden, deren Bewegungen ihm vollendet erschienen; als überzeugter Pazifist ist der Himmel für ihn kein Raum, den man erobern, sondern nur im ästhetischen Erlebnis des Gleitflugs erfahren kann.«³⁰¹ Und dennoch war Lilienthals Anspruch umfassend: »Unser Kulturleben krankt daran«, schrieb Otto Lilienthal 1894 an den Sozialethiker Moritz von Egidy, »dass es sich nur an der Erdoberfläche abspielt.«³⁰²

Gustav Mesmer

Einer der jüngsten Flieger, der den Beinamen seines mythologischen Vorgängers erhielt, war Gustav Mesmer, der »Ikarus vom Lautertal«. Er hat lebenslang von einem Flugfahrrad geträumt, daran gebastelt und gezeichnet. Tatsächlich abgehoben

²⁹⁹ Adamowsky 2010, S. 220.

³⁰⁰ Ingold 1987, S. 297; zitiert nach Adamowsky 2010, S. 217.

³⁰¹ Adamowsky 2010, S. 233.

³⁰² zitiert nach <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/ballade-vom-preussischen-ikarus-1307147.html>.

ist er offensichtlich nie. Wegen »Schizophrenie, langsam fortschreitend, bei einem von Haus aus vielleicht schon schwachsinnigen Menschen«³⁰³, so die Eingangsdiagnose, verbrachte er 35 Jahre seines Lebens in psychiatrischen Anstalten. 1932 ist erstmals in seiner Krankenakte zu lesen: »Hat eine Flugmaschine erfunden, gibt entsprechende Zeichnungen ab«; später heißt es: »zeichnet immer wieder neue Flugprojekte, über welche schon der Laie den Kopf schüttelt«.³⁰⁴ 1964 wurde der 1903 Geborene entlassen, nach seiner Entlassung baute er unablässig an selbst konstruierten Flugmaschinen, sonntags gab er zum Erstaunen des Publikums auf der schwäbischen Alb Vorführungen mit einem zur Flugmaschine umgebauten Damenfahrrad. 1994 starb Gustav Mesmer in einem diakonischen Heim. An seinem Beispiel lässt sich einmal mehr der Gedanke der Nähe von Genie und Wahnsinn darstellen, andererseits aber auch überlegen, inwieweit Kreativität als Überschreitung der Grenzen von nicht-pathologischer Selbstbeschränkung Ausdruck der Überwindung auch geistiger Schwerkraft sein kann.

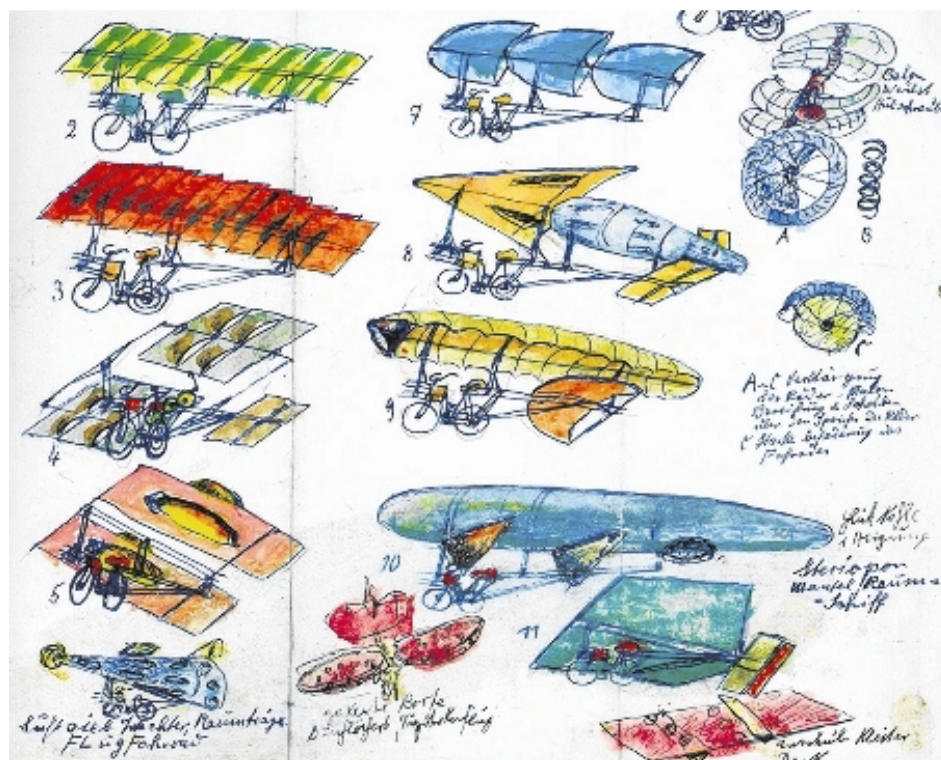


Abb. 21: Gustav Mesmer, Skizzen, undatiert, Farbstift und Tinte auf Papier³⁰⁵

³⁰³ Reile o. J.

³⁰⁴ zitiert nach Reile o. J.

³⁰⁵ Abb.:

http://www.tagblatt.de/cms_media/module_bi/55/27507_1_mittel_640_008_347739_gustav_mesm.jpg.



Abb. 22: Franco Zehnder, Gustav Mesmer, 1988, Fotografie³⁰⁶

So sind auch vor der Folie der Ikarus-Figur Künstler und gefallener Engel zusammengerückt. Denn die frühen Flieger und ihre antiken bzw. germanischen mythologischen Vor-Boten waren häufig Künstler bzw. Könnner ihres Fachs, sei es der Architekt und bildende Künstler Dädalus, sei es der Kunstschmied Wieland, sei es der Ulmer Schneider und Erfinder Albrecht Ludwig Berblinger, um nur drei zu nennen. Dass Flieger und Künstler die »Distanz zu den Dingen« wie die »Bedeutung der Materialien« verbindet, hat Susanne Weiß in ihrer Untersuchung ›Kunst + Technik = Design? Materialien und Motive der Luftfahrt in der Moderne‹ gezeigt: »Der Blick von oben fasziniert Künstler ebenso wie Techniker, Forscher wie Krieger. Von Wissenschaftlern und Wissbegierigen wird diese Perspektive vor allem deswegen geschätzt, weil sie Dinge und Verhältnisse sichtbar macht, die man vom Boden aus nicht erkennen kann. [...] Der Mensch, der fliegt, löst sich von seinem Schatten; er verliert die Verbindung mit der Erde. Er sieht den Boden, auf dem er nicht mehr steht. [...] Alles scheint einfach machbar.«³⁰⁷

Abgestürzte Flieger und gefallene Engel eint ein weiteres Motiv: Manche von ihnen sind zu Helden stilisiert worden, zu Helden, in deren Wesen ein Zug des Scheiterns eingeschrieben zu sein scheint: Ein Mensch, der alles wagt und dem auch alles

³⁰⁶ Abb.: <http://www.kultur-unterm-schirm.de/Mesmer/Mesmer-Seiten/Mesmer.htm>.

³⁰⁷ Weiß 2010, S. 22.

glückt, taugt vielleicht zum Vorbild oder Ideal, nicht aber zum Helden. Bei diesen gehört zum Wagen nicht das Gewinnen, sondern das Fallen.

Dädalus' Warnung an Ikarus, weder zu nah am Meer noch zu nah an der Sonne zu fliegen, lässt sich auch als ein metaphorisches Memento der Grenzen der Kunst lesen: »Wenn sich die Kunst zu sehr zu den Feuern des Geistes erhebt oder zu niedrig über den Wassern der Sinne hinschießt, droht die Katastrophe [...] Im Dädalusmythos ist Wasser für den Erfolg des künstlerischen Fluges genauso gefährlich wie die Flammen der Sonne«³⁰⁸, fasst Joseph Leo Koerner zusammen.

³⁰⁸ Koerner 1983, S. 128.

Andrej Tarkowskij, ›Andrej Rubljow‹

Künstlertum, Heldentum, Flug und Fall verdichten sich fiktiv und biographisch auf besondere Weise in der Figur des fliegenden Bauern, den Andrej Tarkowskij in seinem Film und in seiner Novelle ›Andrej Rubljow‹ gestaltet hat.



Abb. 23: Der gestürzte Bauer, Filmstill aus: Andrej Tarkowskij, Andrej Rubljow³⁰⁹

1966 drehte Andrej Tarkowskij sein Filmepos über den Ikonenmaler Andrej Rubljow, in dem ein gescheiterter Flugversuch eine wesentliche Rolle spielt.

Das Drehbuch hat Tarkowskij als Novelle publiziert. In seiner Einführung zur 1992 veröffentlichten deutschen Übersetzung schreibt Philip Strick: »Es ist nicht wie die meisten Drehbücher eine Liste von Dialogen mit hie und da angedeutetem Hintergrundgeschehen [...] Wider Erwarten steht man vor einem auch und ebenso gut möglichen ›Rubljow‹, einer Variation des Themas: Derselbe Erzähler hat die Geschichte neu erzählt, die Hauptereignisse ausgebaut und anders arrangiert, Einzelnes bis ins Kleinste umgemodelt und die Figuren mit einer Plastizität und

³⁰⁹ Abb.: Tarkowskij 1992, S. 140.

Prägnanz gestaltet, die um so beeindruckender ist, als sie ihrer späteren Leinwandpräsenz beinahe vollständig entspricht. Daneben entdeckt man mit Vergnügen, dass Tarkowskij seine Visionen ebenso präzise in Worte fasst wie in Bilder und sich als subtiler und souveräner Schriftsteller erweist.«³¹⁰

In seinem Buch ›Die versiegelte Zeit‹, das er als »Arbeitsbiographie«³¹¹ klassifiziert, schreibt Tarkowskij über den Versuch, für den Film ›Andrej Rubljow‹ den Zugang zur Realität des 15. Jahrhunderts mit filmischen Mitteln in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts so zu übertragen, dass »das Gefühl von Exotik und musealer Restauration immer wieder zerstört«³¹² würde – zwei Tarkowskij zufolge ansonsten fehlleitende Versuche der Rekonstruktion. Vielmehr geht es ihm darum, eine »bedingte Gestaltung« »jenseits archäologischer und ethnographischer Wahrheit«³¹³ zu finden.

Er erläutert dies anhand der Arbeit an einer Szene, die den scheiternden Flugversuch des Bauern im Zentrum hat: »Im Drehbuch gab es folgende Episode: Ein Bauer fertigte sich Flügel an, kletterte auf eine Kathedrale, sprang von dort herunter und zerschellte auf dem Boden. Wir ›re-konstruierten‹ diese Episode, indem wir uns den psychologischen Kern vergegenwärtigten: Offensichtlich gab es da einen solchen Menschen, der sein ganzes Leben lang vom Fliegen träumte. Wie konnte sich dies nun in der Wirklichkeit abgespielt haben? Menschen rannten ihm nach, er musste sich beeilen, und dann sprang er. Was konnte dieser Mensch sehen und fühlen, als er zum ersten Mal in seinem Leben flog? Gar nichts konnte er sehen. Er fiel einfach zu Boden und zerschellte dort. Spüren konnte er bestenfalls seinen unerwarteten und schrecklichen Fall. Das Pathos des Fliegens und dessen Symbolik waren dahin, da der Sinn hier ausgesprochen unvermittelt und hinsichtlich bereits gewohnter Assoziationen primär, elementar ist. Auf der Leinwand durfte also lediglich ein einfacher, verschmutzter Bauer auftauchen. Danach sein Sturz, das Aufschlagen auf dem Erdboden, sein Tod. Das ist ein konkretes Ereignis, eine menschliche Katastrophe, die damals genauso beobachtet wurde, wie man das heute tun würde, wenn sich plötzlich jemand aus irgendeinem Grunde vor ein Auto stürzen würde und

³¹⁰ Strick 1992, S. 8f.

³¹¹ Tarkowskij 2000, S. 8.

³¹² Tarkowskij 2000, S. 84.

³¹³ Tarkowskij 2000, S. 83.

dann verletzt auf dem Asphalt liegt. Lange suchten wir nach einer Möglichkeit, das plastische Symbol aufzuheben, auf dem diese Episode basiert. Dabei kamen wir darauf, dass das Übel gerade in den Flügeln steckt. Um nun vom Ikarus-Komplex dieser Episode wegzukommen, erdachten wir einen Ballon, einen unansehnlichen, der aus Häuten, Fetzen und Stricken gefertigt wurde. Unserer Meinung nach zerstörte er das falsche Pathos dieser Episode und machte aus ihr ein unverwechselbar einprägsames Ereignis.«³¹⁴

Thomas Macho führt diese von Tarkowskij beschriebene Szene als ein Beispiel dafür an, dass »das Fliegen [...] nur selten imaginiert wurde als Leistung schwerer Maschinen, Motoren und Metalle; Fliegen implizierte vielmehr stets, sogar um den Preis des möglichen Absturzes, den Geist der Freiheit, der Unabhängigkeit, der Erotik und einer emanzipatorischen Spiritualität. Wer fliegt, entflieht – und rebelliert wie die Vögel gegen den Zwang zur Schwerkraft, zur Erniedrigung, zum Boden.«³¹⁵

Die Rebellion der primär fliegenden Engel, ihre Suche nach, mit Thomas Macho zu sprechen, Freiheit, Unabhängigkeit, Erotik und Emanzipation endet im Umgekehrten. Wo der Mensch bei seinem Versuch scheitert und zu Fall kommt, aber dadurch wieder wird, der er war – ein Mensch, wenngleich manchmal ein versehrter oder ein toter –, fällt der Engel einmal und für immer. Er wird, der er (noch) nicht ist. Dass Tarkowskij's Bauer seinen Flugversuch ausgerechnet vom Dach einer Kathedrale aus unternimmt, gibt dem Ganzen ein hybrides Moment, auch wenn man nüchtern in Betracht ziehen muss, dass Kathedralen oft auch schlicht die höchsten Gebäude gewesen sind, eben dem Höchsten errichtet.

Die endgültige Fassung des Films beginnt schließlich mit einer Szene, die zeigt, wie eine Ballonfahrt umständlich vorbereitet wird. Ein Bauer besteigt daraufhin vom Kathedralendach aus die Gondel und fliegt mit dem Ballon davon. So sehr er sich auch für das begeistert, was er während der Ballonfahrt sieht, so wenig gelingt es ihm zu verhindern, dass eine Bruchlandung dem erhabenen Erlebnis ein tödliches Ende setzt. Ein abrupter Schnitt zeigt dann ein Pferd, das gestürzt ist, nach langem

³¹⁴ Tarkowskij 2000, S. 84f.

³¹⁵ Macho 2012, S. 6.

Kampf wieder auf die Beine kommt und an dem tot am Boden liegenden Mann vorbeiläuft.

In der ›Novelle‹ leitet die Szene den zweiten Teil ein. Dem ersten Novellenteil wird eine ebenso kurze wie eindrucksvolle Szene vorangestellt, die das Ende und den Morgen nach der Schlacht auf dem Kulikowo Pole am 8. September 1380 zum Gegenstand hat und stellvertretend jeweils das Sterben bzw. den Tod eines russischen und eines tartarischen Kriegers schildert. Auch hier verlässt ein Pferd die unheilvolle Szenerie: »Ein Pfeil ragt aus der Brust des Tartaren. Er ist längst tot, sein Pferd hat den Getroffenen aus dem gestrigen Gemetzel getragen, doch er fällt erst jetzt zu Boden, als seine schwarze Stute in wildem Galopp auf die Sonne zujagt.«³¹⁶

Ein schwarzes Pferd in der Nähe eines Toten – so endet auch der Prolog des zweiten Teils der Novelle Tarkowskij. Er beginnt mit einer Schilderung des erschöpften Andrej Rubljow, der die Szene mit dem – hier mit Flügeln – fliegenden Bauern wie ein Traumbild vor sich sieht: »Mit schwermütiger Neugier horcht Andrej tief versunken auf die vielstimmige Welt, die ihn umgibt.«³¹⁷ In sich versunken und zugleich der Umgebung mit offenem Interesse zugewandt, nimmt Andrej Rubljow den Bauern wahr: »Ein verschwitzter, zerrauter Bauer rennt an der endlosen Steinmauer des Klosterhofs entlang. Unter dem Arm trägt er in Paar hölzerne Flügel. Rufend und Steine werfend, verfolgt ihn eine buntscheckige, aufgebrachte Menge.«³¹⁸ Die Menge verfolgt, verflucht und jagt den Bauern. Der aber entkommt ihr, steigt auf den Glockenturm, legt die Flügel an, springt und fliegt. Wie Tarkowskij ihn schildert oder Rubljow ihn träumt, ist es ein langer Flug in »zauberhaft unerreichbarer Höhe«, die den Bauern über die Erde und über die Beschränktheit seines Lebens führt: »Er sieht seine Erde, auf der er geboren ist und auf der er sterben wird, sieht sie so, wie noch niemand vor ihm sie je gesehen hat und auch so bald nicht wieder sehen wird.«³¹⁹

Während die Menge ihr Urteil angesichts dieses Wunders ändert und den Bauern ehrfürchtig bestaunt, »denn offenbar und grenzenlos ist die Heiligkeit eines Menschen, der sich zum Himmel erhebt«, stürzt der Bauer ab: In einem Birkenhain

³¹⁶ Tarkowskij 1992, S. 20.

³¹⁷ Tarkowskij 1992, S. 159.

³¹⁸ Tarkowskij 1992, S. 159.

³¹⁹ Tarkowskij 1992, S. 160f.

beendet er sein Leben, »das lächelnde, blutüberströmte Gesicht dem Abendhimmel zugewandt, der in den wilden, verstörten Augen gläsern erstarrt.«³²⁰ Als der Bauer tot ist, erscheint das schwarze Pferd.

Während in der fertiggestellten Filmfassung das Pferd auftaucht, stürzt und erst langsam wieder auf die Beine kommt, steht es in der Novelle in der Nähe des Toten und spiegelt das Geschehene mimisch, »mit bebenden Nüstern und wild rollenden Augen – es wiehert leise, erschreckt vom Anblick des Toten«³²¹, kommt aber selbst nicht zu Fall.

Das Schicksal des Bauern lässt sich parallel führen zum Schicksal des historischen wie der Filmfigur Andrej Rubljow und vielleicht sogar zum Schicksal Andrej Tarkowskij selbst. Alle drei eint eine Auskunft Tarkowskij aus der ›Versiegelten Zeit‹: Der eine wie der andere wie der dritte zeigt sich als »Mensch, der sein ganzes Leben lang vom Fliegen träumt.«³²² Dieser Traum vom Fliegen aber scheitert bzw. erfüllt sich nicht.

Darüber hinaus lässt sich in dem gescheiterten Flugversuch des Bauern auch die Figur des Künstlers als gefallenen bzw. – hier durch die gesellschaftlich-politischen Zeitumstände – ständig vom Fall bedrohten Engels finden: »Die an den Ikarus-Mythos angelehnte Allegorie eines Künstlers, der nach Freiheit strebt, behindert wird und zum Scheitern verurteilt ist, nimmt Tarkowskij eigene künstlerische Laufbahn in weiten Zügen vorweg. Obwohl seine Kunstauffassung mit dem Sowjetregime nicht zu vereinbaren ist, behält er seinen unbedingten Willen, kompromisslos Kunst zu schaffen.«³²³

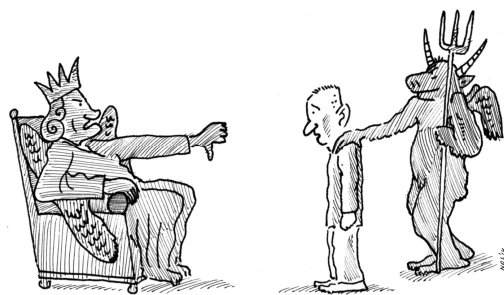
³²⁰ Tarkowskij 1992, S. 161.

³²¹ Tarkowskij 1992, S. 161.

³²² Tarkowskij 2000, S. 84.

³²³ Hüseyin o. J.

6. Mächtige gefallene Engel



6. Mächtige gefallene Engel

Wenn Engel fallen, sind sie zwar von der unmittelbaren göttlichen Macht abgeschnitten, aber indem sie von ihr fallen gelassen worden sind, nicht notwendig machtlos. Im Gegenteil wird häufig dargestellt, wie sich gefallene Engel als Mächtige gebärden, eigene Reiche errichten, sich die mit ihnen gefallenen Engel zu Untertanen machen, Pläne zu einer Rebellion fassen und umsetzen. Zum Teil sind diese Rebellionen Versuche, das Reich Gottes zu stürzen und sich an seine Statt zu setzen, zum Teil sind es Rebellionen im Sinne von Re-Volutionen bzw. Re-Formationen, also Versuche, das Geschehene – den Fall – rückgängig zu machen und die ursprüngliche Ordnung auf meist gewaltsamen Wege wiederherzustellen.

»Die Vorstellung, dass ein gefallener Engel eine dämonische Gestalt hat [...], ist eine relativ späte christliche Erfindung.«³²⁴ Der Name aber ist wesentlich älter: So geht ›Satan‹ auf die hebräische Wurzel *satan* zurück, d. h. »einer der sich widersetzt, der etwas vereitelt oder als Gegner in Erscheinung tritt«, aber auch »Ankläger«. Ähnlich lässt sich das griechische *Διάβολος*³²⁵ übersetzen: »einer, der jemandem etwas in den Weg wirft.«³²⁶ Zugleich ist *Διάβολος* auch der, der etwas durcheinander bringt, der, der Verwirrung stiftet.

Ein Charakteristikum dieser Spezies der gefallenen Engel ist ihre Vernunftorientierung. So tritt in Christopher Marlowes ›The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus‹ der Teufel in Menschengestalt als glasklarer Förderer und Fürsprecher der reinen Vernunft auf.³²⁷ Und in Thomas Manns Roman ›Der Zauberberg‹ (1924) sieht sich Hans Castorps selbsternannter Mentor und Erzieher Settembrini nicht nur der Aufklärung verpflichtet, er stilisiert sich selbst zum Prometheus und verehrt Lucifer als seinen Helden, als »la forza vindice della ragione«, also als die ›rächende Macht der Vernunft‹. Die Vertreibung der Lichtgeschöpfe aus dem Himmel lässt sich auch als Verdrängung der Imagination durch die Vernunft interpretieren.

³²⁴ Godwin 1991, S. 101.

³²⁵ Für die griechischen Buchstaben und vieles andere danke ich Jochen Gille.

³²⁶ Bei 1997, S. 44.

³²⁷ vgl. Hinrichsen/Brennecke 2001, S. 45.

Vor allem mit Freiheitsdrang verbundener Heroismus ist in dieser Hinsicht eine der Eigenschaften von Engeln, wenn sie gefallen sind, wenn sie fallen gelassen wurden. Die Rebellion der abtrünnigen Engel gleicht einem Aufbegehren der schöpferischen Energie »um Gottes willen gegen Gott«, im Sinne von Meister Eckarts Sentenz »Das Höchste, was der Mensch lassen kann, das ist, dass er Gott um Gottes willen lasse. Nun ließ Sankt Paulus Gott um Gottes willen: er ließ alles das, was er von Gott nehmen und alles, was Gott ihm geben konnte. Da er das ließ, da ließ er Gott um Gottes willen – da blieb ihm Gott, nicht nach Art eines Empfangens oder eines Gewinnens, sondern in seinem lauterem Sein – wie Gott in sich selber ist.«³²⁸ Himmel und Erde resp. Himmel und Hölle aber bleiben aufeinander bezogen: Gott als Relation bleibt erhalten, so wie Lucifer auch als Gefallener als Relation erhalten bleibt. Durch seinen Fall aber wird er erst zu etwas Eigenständigem, zum Gegenpol, während er als Engel im Himmel nur der ausgezeichnete unter den Engeln, aber ohne Eigenleben war, weil er als von Gott Ausgezeichneter, aber nicht auch für sich genommen existierte.

Solche Heroen finden sich auch literarisch gestaltet: So ist Friedrich von Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ der strahlende, rächende, heroische Gegenengel zum Kriegskontrahenten aus, mit ihr bzw. Schiller zu sprechen, »Engelland«.³²⁹ Gefallene Engel sind für die künstlerische Produktion wie für das künstlerische Selbstverständnis bedeutend: Sie werden als Genien der Freiheit und der schöpferischen Kraft gefeiert, sie erlangen nahezu heldenhafte Leuchtkraft. Sie sind sowohl Urheber und damit Identifikationsfiguren allen Leidens und Verderbens als auch als Inkarnationen von Gefühlsunmittelbarkeit und Antirationalismus. Sie sind unerlösbar und scheinen zugleich keiner Erlösung zu bedürfen. Lucifer, der einst erhabenste, schönste und hellste und dann am tiefsten gefallene und dunkelste der Engel, wird zur Inkarnation menschlicher Sehnsüchte nach Autonomie und uneingeschränkter Daseinslust. Der Hass auf Subordination ermöglicht ihm die zum Aufbegehren notwendige Aggression.

³²⁸ zitiert nach <http://www.helmut-hille.de/eckhart2.html>.

³²⁹ Für diesen Hinweis danke ich Justus Fetscher.

›Apokalypse des Mose‹

In der ›Apokalypse des Mose‹ ist Rache die Folge der Eifersucht des gefallenen Engels auf den Menschen. Eifersüchtig ist der gefallene Engel in der ›Apokalypse des Moses, weil Gott den Menschen an seine Stelle ins Paradies gesetzt hat und weil Engel und Tiere den Menschen dort anbeten. Aber der gefallene Engel ist mächtig. Es gelingt ihm, das Bündnis zwischen Gott und Menschen wenn nicht zu zerstören, so doch nachhaltig zu verstören. Sein Mittel ist Verführung – nicht mittels und zu einer Sinnlichkeit, sondern mittels und zum Intellekt.

Diese Geschichte der Rache aus Eifersucht ist aus der Perspektive Evas erzählt, die als Ich-Erzählerin ihrem Sohn Seth die Ereignisse schildert: Der Teufel verführt zunächst die erst noch gottesfürchtige Schlange, um durch sie dann den Menschen zur Sünde gegen Gott zu verführen, dessentwegen er nicht mehr im Paradies sein kann, in das er zurückwill: »Und es sagte / der Teufel zur Schlange: / ›Steh auf, komm zu mir!‹ / Und sie stand auf und kam zu ihm. / Und der Teufel sagte zu ihr: / ›Ich höre, / dass du klüger bist / als alle Tiere, / und will mich mit dir unterhalten: / Weswegen issest du / von dem Lolch Adams / und nicht aus dem Paradies? / Steh auf und komm, / und sorgen wir, dass er hinausgeworfen wird / aus dem Paradies, / wie auch wir herausgeworfen wurden / um seinetwillen.«³³⁰ Dieser Überlieferung nach waren also sowohl der Teufel als auch sein Werkzeug, die Schlange, einmal Bewohner des Paradieses und mussten – aus hier nicht näher dargelegten Gründen – Adam weichen. In der nachfolgenden Passage verkleidet sich Satan als Engel und singt Gott Lob – ob er hier sich nur seiner Verwandlungskunst freut oder Gott tatsächlich loben will, etwa dafür, dass es ihm gelungen ist, die Schlange für seine Dienste einzuspannen, bleibt offen. Die nachfolgende Verführung Evas gelingt durch das Versprechen, dass Eva und Adam ›wie Götter sein [werden] / wissend, was gut und böse ist.«³³¹ Evas Befürchtung, dass Gott ihr zürnen werde, entkräftet der Teufel mit dem Argument, dass Gott in Wirklichkeit dem Menschen aus Neid verboten habe, von dem Baum der Erkenntnis zu essen, weil der Mensch dann Gott gleich werde.

³³⁰ Apc Mos 16,3; zitiert nach Doehhorn 2005, S. 306.

³³¹ Apc Mos 18,3; zitiert nach Doehhorn 2005, S. 324.

Mit diesem Argument rächt der Teufel seine Vertreibung aus dem Paradies, d. h. die Erniedrigung, die er erfahren hat, weil Gott den Menschen über ihn gestellt hat, indem er den Menschen und Gott zugleich erniedrigt. Eva folgt der Schlange, nachdem sie ihr zudem das Versprechen gegeben hat, auch Adam von dem Baum zu essen zu geben, womit dann das ganze Menschengeschlecht in der Hand des Teufels ist, und sieht sich augenblicklich getäuscht: »Als sie mir aber den Eid / abgenommen hatte, / da ging sie und legte auf die Frucht, / die sie mir zu essen gab, das Gift ihrer Schlechtigkeit, das ist (das Gift) der Begierde, / und zwar der Begierde / nach jeglicher Sünde [...] und ich erkannte, / dass ich der Gerechtigkeit entkleidet war [...], dass ich meiner Herrlichkeit / entfremdet worden bin«³³². Das Versprechen der Schlange, dass Eva gut und böse würde erkennen können, ist somit eingelöst. Eva ist nun tatsächlich nackt, indem sie die beiden göttlichen Eigenschaften, Gerechtigkeit und Herrlichkeit, gegen Sündhaftigkeit eingetauscht hat. Gott straft den Teufel für seine Tat, die er nicht rückgängig machen kann, womit der Teufel ihm in dieser Sache überlegen ist. Der Teufel wird in Schlangengestalt bestraft, die erst jetzt die Gestalt bekommt, die eine Schlange hat – keine Hände, keine Füße, keine Flügel, keine Ohren. Die Schlange könnte also vor ihrer Bestrafung wie ein Engel oder wie ein Drache ausgesehen haben. Zudem zerschlägt Gott das Bündnis zwischen Teufel und Mensch, indem er beide einander zu Feinden macht.

Nach Adams Tod kommt es zu einem zweiten Engelsturz: Adam wird den Gepflogenheiten gemäß beigesetzt – er befindet sich also weiterhin auf der Erde. Gott stimmt in Evas Totenklage ein, gibt dann aber dem toten Adam eine weitreichende Zusage: »Adam, warum hast du das getan? / Hättest du mein Gebot eingehalten, / dann würden sich nicht freuen, die dich heruntergebracht haben / zu diesem Ort. / Allein ich sage dir, dass ich ihre Freude in Trauer wenden werde / und deine Trauer / wieder in Freude.«³³³ Adam wird wieder auf seinen paradiesischen Thron gesetzt, den zwischenzeitlich der Teufel eingenommen hatte; der Teufel aber fällt ein zweites Mal, indem er mit seinem Gefolge (das vorher nicht erwähnt wird) auf die Erde geworfen wird. Hier agiert Gott schließlich revolutionär: »Inhaltlich wird auf diese Weise in fast klassischer Form die mit dem Begriff Revolution ursprünglich verbundene Idee zum Ausdruck gebracht. Gott verheißt Adam eine Rekapitulation

³³² Apc Mos 19,3–20,4; zitiert nach Doehhorn 2005, S. 325.

³³³ Apc Mos 39,1–2; zitiert nach Doehhorn 2005, S. 514.

der ursprünglichen (und damit legitimen) Machtverhältnisse [...] Der Umkehrung der Machtverhältnisse entspricht, dass der eine zugunsten des anderen entmachtet wird. Neben den Revolutionsgedanken tritt damit der Gedanke der Substitution«³³⁴, interpretiert Jan Doehhorn. Dieser Substitution war eine andere vorausgegangen, nämlich die, dass sich der Teufel an die Stelle des Menschen gesetzt hat. Da diese aber eine autonome Ermächtigung des Teufels war, kann Gott sie mit Entmachtung aufheben. Schließlich ging dem eine dritte Substitution voraus, die chronologisch erste: Gott hat den Menschen an die Stelle des Teufels gesetzt. Warum er dies getan hat und warum Satan als Engel ursprünglich gefallen ist, wird in der ›Apokalypse des Mose‹ allerdings nicht erläutert. Denkbar ist, dass es sich hier – ähnlich wie im ›Buch Hiob‹ und wie in ›Faust‹ – um ein Kräftemessen zwischen Gott und seinem schönsten Engel handelt. Adam wäre dann der bloße Spielball zwischen beiden. Dafür spricht, dass Gott den Teufel nicht vernichtet, sondern ihn entmachtet und ihn zugleich demütigt, und das ist die eigentliche dauerhafte Strafe. Gott nämlich zwingt den Teufel, von seiner neuen Position auf der Erde aus, Adam auf dem Thron sitzen zu sehen: ›Jener aber wird geworfen werden / an diesen Ort, / damit er dich über ihm sitzen sieht; / dann wird er selbst verurteilt werden / und die auf ihn gehört haben, / und er wird trauern, / da er dich auf seinem Thron / sitzen sehen wird.«³³⁵

John Milton, ›Paradise Lost‹

John Miltons 1667 erstmals erschienenenes und im 18. Jahrhundert in mehr als einhundert Ausgaben publiziertes großes Versepos ›Paradise Lost‹ ist eines der schönsten, beeindruckendsten und deutlichsten literarischen Monumente dessen, wie eine Luciferfigur, jenseits aller Melancholie, die dieser durchaus auch zueigen ist, aus der Schmach seines Falls als Mächtiger und als – zumindest sieht es für eine Weile so aus – verzweifelter Sieger hervorgeht: Satan errichtet mit seinem Gefolge ein eigenes Reich, das Pandämonium, und nimmt Rache. Der gefallene Engel Lucifer stellt sich selbst eindrucksvoll als Mächtiger vor. Zwar ist ihm seine Niederlage gegen Gott deutlich, aber geblieben sind ihm nach diesem Verlust, der seinen Fall nach sich gezogen hat, mächtige Kräfte – der freie Wille, das

³³⁴ Doehhorn 2005, S. 518.

³³⁵ Apc Mos 39,3; zitiert nach Doehhorn 2005, S. 514.

Rachebedürfnis, Hass und unbeugsamer Mut: »Though chang'd in outward lustre; that fixt mind / And high disdain, from sence of injur'd merit, / That with the mightiest rais'd me to contend, / And to the fierce contention brought along / Innumerable force of Spirits arm'd / That durst dislike his reign, and me preferring, / His utmost power with adverse power oppos'd / In dubious Battel on the Plains of Heav'n, / And shook his throne. What though the field be lost? / All is not lost; the unconquerable Will, / And study of revenge, immortal hate, / And courage never to submit or yield: / And what is else not to be overcome? / That Glory never shall his wrath or might / Extort from me.«³³⁶ Seine und seines Gefolges neue Aufgabe definiert Lucifer deutlich – Widerpart nicht nur zu sein, sondern beständig Widerständiges, Widerwärtiges zu schaffen: »Fall'n Cherube, to be weak is miserable / Doing or Suffering: but of this be sure, / To do ought good never will be our task, / But ever to do ill our sole delight, / As being the contrary to his high will / Whom we resist. If then his Providence / Out of our evil seek to bring forth good. / Our labour must be to pervert that end, / And out of good still to find means of evil«³³⁷.

Miltons Lucifer plant die Zerstörung von Gottes schönster Schöpfung, dem Menschen. Zwei Versuche kostet ihn das, einen in Gestalt einer Kröte und einen in Gestalt einer Schlange: Als er sich Eva in Gestalt einer Kröte nähert, um sie zu verführen, vom Baum der Erkenntnis zu essen, wird sein Unternehmen von den Engeln Gottes vereitelt. Als Kröte schmiegt er sich an Evas Ohr: »Squat like a Toad, close at the eare of Eve; / Assaying by his Devilish art to reach / The Organs of her Fancie, and with them forge / Illusions as he list, Phantasms and Dreams, / Or if, inspiring venom, he might taint / Th' animal spirits that from pure blood arise / Like gentle breaths from Rivers pure, thence raise / At least distemperd, discontented thoughts, / Vaine hopes, vaine aims, inordinate desires / Blown up with high conceits ingendring pride.«³³⁸ Ithuriel vereitelt Lucifers Vorhaben, in Eva Wünsche und Begierden zu wecken, denen sie im Paradies nicht nachkommen kann, mit einer Berührung des Krötengestaltigen durch seine Speerspitze.

Schlange und Kröte sind als dem Teufel symbolisch beigegebene Tiere weit verbreitet. Jutta Failing weist in der Kurzfasssung ihrer Dissertation »Frosch und

³³⁶ Milton 1674, Erstes Buch, V. 97–111.

³³⁷ Milton 1674, Erstes Buch, V. 157–165.

³³⁸ Milton 1674, Viertes Buch, V. 800–809.

Kröte als Symbolgestalten in der kirchlichen Kunst« darauf hin, dass die Kröte – im Gegensatz zum Frosch – im christlichen Symbolkontext schlecht dasteht: »Für die Kröte liegen solche günstigen Beurteilungen [z. B. Sinnbild der Regeneration und Zeichen der Erdgebundenheit des Menschen zu sein] generell nicht vor«. Allein »[i]n der Bauplastik erscheint die Kröte ausschließlich im Gerichtskontext und dort als Attribut des Teufels oder einer personifizierten Todsünde, ›Luxuria‹ (Wollust) und ›Gula‹ (Völlerei). Daneben gehört sie zu den Attributen des ›mundus‹, der personifizierten betrügerischen Welt. In der Tafelmalerei ist sie zunächst Attribut der ›Luxuria‹, später mehr Sinnbild der Vanitas.«³³⁹ Legendenbildungen zur Kröte haben sie über die Jahrhunderte in ein so negatives Licht gerückt, dass Emil Schmidt noch 1873 in einem in der ›Gartenlaube‹ erschienenen Artikel mit dem doppeldeutigen Titel ›Besser als ihr Ruf‹ zu einer Ehrenrettung ansetzt, die mit den Worten endet: »Arme Kröte, verkannte Unschuld, setzen wir dich in die ›Gartenlaube‹! Du gehörst hinein, hast ein Recht dazu! Du wirst, von da aus die Aufmerksamkeit mehr auf dich lenkend, nicht versäumen dich nützlich zu machen, auf daß das noch vorhandene Ungeziefer von Irrthum, Vorurtheil und Aberglauben verschwinde und Schule und Haus mit dir sich befreunde, dich schirme und schütze.«³⁴⁰

Bleibt schließlich im Zusammenhang von Teufel und Kröte noch die *Beelzebufo ampinga* zu erwähnen:



Abb. 24: *Beelzebufo ampinga*³⁴¹

³³⁹ Failing 2002.

³⁴⁰ Schmidt 1873, S. 131.

³⁴¹ Abb.: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Beelzebufo_BW.jpg.

Die Gepanzerte Teufelskröte lebte in der Oberkreidezeit (70–65 Mio. v. Chr.) und ernährte sich vornehmlich von kleinen Flugsauriern; Überreste von ihr wurden erstmals 1993 in der Maevarano-Formation auf Madagaskar entdeckt; sie ist mit einer Länge von bis zu 40 cm der längste bekannte Froschlurch.

Als Kröte also hat Lucifer bei Milton keine Chance gegen die Engel Gottes bei seinem Vorhaben, den Menschen zum Abfall von Gottes Wille zu bewegen. Erst in Gestalt einer Schlange gelingt es Satan, den Menschen zum Sündenfall zu bringen und das Böse in der Welt zu etablieren. Doch schildert Milton den Sündenfall als ein Drama in mindestens zwei Akten, dessen zweiter schon ein Hinweis auf das ferne gute Ende ist, die Erlösung der Menschheit durch die Liebe Christi: Während Eva von Satan verführt wird, von der verbotenen Frucht zu essen, folgt ihr Adam aus freien Stücken. Er wird nicht von Satan verführt, und auch nicht von Eva – er entscheidet sich dafür, vom Apfel zu essen, um nicht allein zurückzubleiben, sondern um Eva zu folgen. Adam ist nicht Satans Opfer, sondern sündigt aus freien Stücken, indem er seine Liebe zu Eva über seinen Gehorsam gegenüber Gott stellt.

In dem Moment, als es Satan gelingt, Adam und Eva zum Sündenfall zu verführen, ist er so mächtig wie Gott: Seine Kraft liegt in Negation und Destruktion, und es gelingt ihm, das gesamte Schöpfungswerk, wenn auch nicht dauerhaft, zu zerstören. Der gefallene Engel bringt aus Rache den Menschen zu Fall und setzt in der Folge das gesamte Schöpfungswerk Gottes in einen Zustand beständigen Bedrohtseins.

Das ist der faktische inhaltliche Schluss von Miltons Epos – allerdings wird Rettung in Aussicht gestellt: Gott lässt Adam und Eva nach dem Sündenfall im Traum sowohl die (fast) vollkommene Zerstörung der Schöpfung durch die Sintflut sehen als auch den Erlösertod Christi am Kreuz, die mit dem Opfer des Gottessohnes einhergehende Rettung des Menschen von der Sünde bzw. der Strafe für die Sünde: dem Tod. Und so gehen Adam und Eva am Ende von ›Paradise Lost‹ aus dem Paradies, das hinter ihnen in Flammen aufgeht: »They looking back, all th' Eastern side beheld / Of Paradise, so late thir happie seat, / Wav'd over by that flaming Brand, the Gate / With dreadful Faces throng'd and fierie Armes: / Som natural tears they drop'd, but wip'd them soon; / The World was all before them, where to choose /

Thir place of rest, and Providence thir guide: / They hand in hand with wandring steps
and slow, / Through Eden took thir solitarie way.«³⁴²

Dieses verlorene Paradies gewinnt der Mensch in dem 1671 erschienenen Kurzepos ›Paradise Regain'd‹ zurück – Satans Versuch, Christus wie seinerzeit Eva zu verführen, scheitert hier. Christus erweist sich allen drei Versuchen gegenüber als standhaft; als – im Gegensatz zu Adam und Eva – vollkommener Mensch geht er siegreich aus den vornehmlich dialogischen Auseinandersetzungen mit Satan hervor und in sein Elternhaus zurück.



Abb. 25: William Blake, Satan Arousing The Rebel Angels, 1808, Wasserfarbe auf Papier, 51,8 x 31,2 cm, London 1811, Reliefradierung auf Papier, heute Victoria and Albert Museum, London³⁴³



Abb. 26: William Blake, Frontispiz zu ›Milton. A Poem‹, koloriert, 23 x 14,8 cm, heute Lenox Library, New York Public Library, New York City³⁴⁴

Miltons Lucifer bzw. Satan trägt heldenhafte Züge. Percy Bysshe Shelley feiert ihn in seiner ›Defence of Poetry‹ als heldenhaften Charakter und verteidigt ihn zugleich gegen seine Interpreten: »Nothing can exceed the energy and magnificence of the character of Satan as expressed in ›Paradise Lost‹. It is a mistake to suppose that he

³⁴² Milton 1674, 12. Buch, V. 641–649.

³⁴³ Abb.: http://www.vam.ac.uk/_data/assets/image/0004/208804/5613-large.jpg.

³⁴⁴ Abb.: <http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=milton.c.illbk.01&java=no>.

could ever had been intended for the popular personification of evil. [...] Milton's Devil as a moral being is as far superior to his God, as one who perseveres in some purpose which he has conceived to be excellent in spite of adversity and torture, is to one who in the cold security of undoubted triumph inflicts the most horrible revenge upon his enemy, not from any mistaken notion of inducing him to repent of a perseverance in enmity, but with the alleged design of exasperating him to deserve new torments. Milton has so far violated the popular creed (if this shall be judged by a violation) as to have alleged no superiority of moral virtue to his God over his Devil.«³⁴⁵

Miltons Satan wird zum »Archetyp des romantischen Helden, zum eigentlichen Rebellen«³⁴⁶ stilisiert, ein Vorläufer auch der Helden, die Lord Byron bedichtet hat – mächtig und schöpferisch, aber letztlich scheiternd.

So hat ihn auch William Blake in einer seiner zahlreichen Zeichnungen zu Miltons Epos dargestellt. Blakes Verehrung für John Milton ging so weit, dass er dem Dichter ein zwischen 1804 und 1810 entstandenes umfassendes Versepos widmete, das auch Milton heroisch darstellt. »The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devil's party without knowing it«, schreibt William Blake in »The Marriage of Heaven and Hell« – als unwissentlicher Parteigänger des Teufels sieht sich der Dichter gefesselt, wenn er über die gegnerische Partei schreibt; frei ist er nur in der Bedichtung seinesgleichen. Blakes zwischen 1790 und 1793 entstandene Schrift stellt im Übrigen »das Gute« und »das Böse« als zwei aufeinander bezogene, nur in Relation zueinander bestehende Entitäten dar. Aus der zwischen diesen beiden Polen bestehenden Spannung erst kann Blake zufolge Fortschritt entstehen. In der Einleitung heißt es: »Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, / Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence. / From these contraries spring what the religious call Good & Evil. / Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing / from Energy. Good is Heaven. Evil is Hell«³⁴⁷.

³⁴⁵ Shelley 1886, S. 26f.

³⁴⁶ Baumgart 2004, S. 133.

³⁴⁷ Blake 1790/93, S. 3.

Ernst Osterkamp hat in seiner Dissertation auf die »Irritation« hingewiesen, das Miltons heldenhafte Gestaltung seines Lucifer in der Rezeption ausgelöst hat: An Milton Lucifer-Figur »irritierte die Komplexität, das gänzliche Fehlen einer Unilinearität des Bösen, die eine bequeme ethische Verortung der Gestalt erlaubt hätte. Verknüpft mit den traditionellen Lineaturen des Bösen, also Stolz, Hochmut, Neid, Hass und Lüge, sind Elemente des Guten, die zudem an verschiedenen Stellen des Epos prädominieren: Tapferkeit, ja Heldenhaftigkeit, Freiheitsdrang, Ausdauer und höchste Geisteskraft, verbunden mit tiefer Leidensfähigkeit; der böse Wille findet bei Milton zu heroischer Gestalt.«³⁴⁸

Als Helden qualifiziert auch Johann Christoph Gottsched in seinen 1732 publizierten ›Beyträgen zu Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit‹ Miltons Satan und tadelt den Autor eben dafür: »Der Satan ist sein Held, und seine Heldenthat bestehet darinn, dass er sich an dem Allerböchsten rächet, welches ihm auch, alles Widerstands ungeachtet, gelinget. Dieses ist allerdings eine schreckliche Vorstellung: Aber ohne Zweifel ist Milton zufrieden gewesen, dass er diese Sätze in der Schrift und Religion gegründet befunden, wiewohl er auch unsers Erachtens besser gethan hätte. wenn er sich lieber den Fall des Satans, darinn unstreitig Gott selbst die Oberhand behalten, zum Inhalte seines Gedichtes erwählet hätte.«³⁴⁹

Flügellos und nackt lässt Blake in seiner oben wiedergegebenen Milton-Illustration Lucifer, der den Körper einer antiken Marmorstatue hat, noch immer erahnen, warum er als der schönste der Engel galt. Auch wenn sein Blick noch deutlich von der Verzweiflung über den Fall gezeichnet ist, steht Lucifer wieder, während die mit ihm gefallenen Engel noch zu seinen Füßen darnieder liegen. Er fordert sie mit großer Geste zur Revolution auf: »All these and more came flocking; but with looks / Down cast and damp, yet such wherein appear'd / Obscure some glimps of joy, to have found thir chief / Not in despair, to have found themselves not lost / In loss it self; which on his count'nance cast / Like doubtful hue: but he his wonted pride / Soon recollecting, with high words, that bore / Semblance of worth, not substance, gently rais'd / Thir fainting courage, and dispel'd thir fears. Then strait commands that at the warlike sound / Of Trumpets loud and Clarions be upreard / His mighty

³⁴⁸ Osterkamp 1979, S. 133.

³⁴⁹ Gottsched 1732/44, Bd. 8, S. 279f.; zitiert nach Osterkamp 1979, S. 145.

Standard.«³⁵⁰ Schnell macht Lucifer aus den Mutlosen ein mächtiges Heer antiker Helden: »All in a moment through the gloom were seen / Ten thousand Banners rise into the Air / With Orient Colours waving: with them rose / A Forest huge of Spears: and thronging Helms / Appear'd, and serried shields in thick array / Of depth immeasurable: Anon they move / In perfect Phalanx to the Dorian mood / Of Flutes and soft Recorders; such as rais'd / To hight of noblest temper Hero's old / Arming to Battle«³⁵¹.

Der Satan von ›Paradise Lost‹ tritt als epischer Held in Erscheinung, etwa im Sinne der Zedlerschen Definition eines Helden entsprechend: »Held, Lat. heros, ist einer, der von der Natur mit einer ansehnlichen Gestalt und ausnehmender Leibesstärke begabt, durch tapfere Thaten Ruhm erlanget, und sich über den gemeinen Stand der Menschen erhoben.«³⁵² So wie der Held nach Zedler »über den gemeinen Stand der Mensch erhoben« ist, ist es auch Lucifer über den gemeinen Stand der (gefallenen) Engel.

Miltons Lucifer ist ein stolzer Engel, dessen Ehrgeiz ihn dazu treibt, sich gegen Gott aufzulehnen und einen Krieg im Himmel zu provozieren. Dass er daraus als Besiegter hervorgeht und in die Hölle gestürzt wird, münzt er in für sich günstig um: »Better to reign in Hell, then serve in Heav'n«³⁵³. Aus seiner Sicht wird die Schöpfungsgeschichte neu erzählt; sein Gegenüber ist nicht Gott, den Milton weniger als den Barmherzigen, Allliebenden vorstellt, als dass er ihm beinahe tyrannenhafte Züge gibt. Das ebenbürtige Gegenüber des Helden Lucifer ist Christus, den Milton ebenfalls als heroisch charakterisiert.

Freiheit und freier Wille sind zwei Eigenschaften, die Miltons Satan vornehmlich kennzeichnen und ihn somit weiterhin als Helden qualifizieren. Die Hölle selbst sieht Satan als Ort der Freiheit an: »Let us [...] rather seek / Our own good from our selves, and from our own / Live to our selves, though in this vast recess, / Free, and to none accountable, preferring / Hard liberty before the easie yoke / Of servile

³⁵⁰ Milton 1674, 1. Buch, V. 522–533.

³⁵¹ Milton 1674, 1. Buch, V. 544–553.

³⁵² Zedler 1732ff., Bd. 12, S. 630f.

³⁵³ Milton 1674, 1. Buch, V. 263..

Pomp.«³⁵⁴ Allerdings ist diese Freiheit nur eine relative, da sich ihre Definition stets vom Vergleich zur Freiheit des Himmels herleitet: Seine Freiheit ist im Kern Abhängigkeit geblieben, sie ist eben eine »hard liberty«.

Zu seiner Heldenhaftigkeit gehört auch der Umstand, dass Miltons Satan nach seinem Fall wieder bzw. noch zu fliegen in der Lage ist, ja sogar leichter wieder aufzufliegen können glaubt als der Hinabflug ihm fiel. Seine Heere erinnert er daran, als er sie zu Re-Revolution aufruft: »Let such bethink them [...] / That in our proper motion we ascend / Up to our native seat: descent and fall / To us is adverse. Who but felt of late / When the fierce Foe hung on our brok'n Rear / Insulting, and pursu'd us through the Deep, / With what compulsion and laborious flight.«³⁵⁵ Den »Aufflug« macht leicht, dass er der natürlichen Bewegungsweise der Engel entspricht und dass er aus freiem Willen geschieht. Joseph Leo Koerner kommentiert: »Zuerst erhebt er sich ›with expanded wings‹ (PL I, 225) aus seiner Zerschmetterung auf dem Flammensee. Dann, nach seinem Entschluss, das Böse in Gottes neue Welt einzupflanzen, legt er schnelle Flügel an [...] und fliegt auf die Tore der Hölle zu, in – wie ihm scheint – einen stillen Raum der Freiheit und Stärke. Mit dem Aufstieg aus dem Kerker nimmt der Flug des gefallenen Engels dann durchaus heroische Züge an: ›At last his Sail-broad vanns / He spreads for flight, and in the surging smoke / Uplifted spurns the ground, thence many a league / As in a cloudy Chair ascending rides / Audacious‹ (PL II, 927–931).«³⁵⁶ Dieser Lucifer fliegt wieder auf, gestützt und begleitet von Rauch. Wie Phönix steigt er aus der Asche empor; Sinnbild von Wiedergeburt, Auferstehung und Unsterblichkeit.

Im Verlaufe des Geschehens verliert er aber seine ihn als epischen Helden kennzeichnenden Eigenschaften: »One thing that these three elements have in common is that in the beginning of ›Paradise Lost‹, they are described as being heroic: Satan's courageous actions, his splendid exterior and brave character. However, as the story progresses, Satan loses his heroic qualities. He tricks Adam and Eve into their Fall, a non-heroic action. Furthermore, he realizes that Hell is inside him and is part of his being, which shows a digression of his character. And

³⁵⁴ Milton 1674, 1. Buch, V. 249–257.

³⁵⁵ Milton 1674, 2. Buch, V. 73–80.

³⁵⁶ Koerner 1983, S. 148.

finally, he turns into a snake, losing his former angelic appearance«³⁵⁷, schreibt Leontien Kouwenhoven. Tapferkeit und Ansehnlichkeit, zwei der von Zedler dem Helden attestierten Eigenschaften, gibt Lucifer damit auf. Letztlich bleibt ihm damit selbst der »gemeine Stand der Menschen« überlegen. So wird aus dem epischen ein moderner oder zumindest tragischer Held, der scheitert.

Allerdings scheitert Miltons Satan auch im Scheitern, wenn man Götz Lechners Definition folgt, denn Lucifer ist als – wenn auch gefallener – Engel unsterblich: »Die Apotheose des klassischen, dramatischen Helden ist das Scheitern im Tod. Tod als letzte Erfüllung des Möglichkeitsraums des Daseins, als absolutes Auseinandergehen der Existenz, verbindet hier ein übersteigertes Moment der Individualität mit letztlich nicht hintergehbaren, metaphysischen Grenzen.«³⁵⁸ Doch auch dieses heldenhafte Scheitern ist Miltons Satan verwehrt, weil er an sich schon eine metaphysische Existenz ist.

Auf Lucifers neuerlichen Aufstand folgt der erneute Fall: »[...] all unawares / Fluttring his pennons vain plumb down he drops / Ten thousand fathom deep, and to this hour / Down had been falling, had not by ill chance / The strong rebuff of som tumultuous cloud / Instinct with Fire and Nitre hurried him«³⁵⁹. In diesem neuen Fall, der Strafe für die erneute Versuchung, sieht Joseph Leo Koerner eine deutliche Parallele zum Ikarus-Mythos: »Wie Ikarus begegnet Satan dem Nichts und wird vernichtet; er wird von einem Abgrund verschlungen, dessen Ausmaße noch dadurch vergrößert werden, dass der Teufel – wie Milton sagt – noch heute fallen würde, wenn nicht das Böse seinen Kurs geändert hätte.«³⁶⁰

Satan zieht daraus die Konsequenz, sich notwendigerweise selbst (neu) erschaffen (haben) zu müssen und zu wollen. Voller Bitterkeit, Stolz und Hohn leugnet er seine vom Schöpfergott abhängige, auf diesen bezogene Vergangenheit und erklärt seinem Gefolgsmann Abdiel: »[...] rememberst thou / Thy making, while the Maker gave thee being? / We know no time when we were not as now; / Know none before

³⁵⁷ Kouwenhoven 2009, S. 4.

³⁵⁸ Lechner 2004; S. 36.

³⁵⁹ Milton 1674, 2. Buch, V. 932–937.

³⁶⁰ Koerner 1983, S. 150.

us, self-begot, self-rais'd«.³⁶¹ Aus dem Wissen um die eigene Existenz erst entsteht Bewusstsein, aus diesem Wissen erst entsteht Sein. In diesem Sinne lässt Erkenntnis den Erkennenden zum Fallenden werden, zu einem, der aus der Illusion fällt.

Lucifer widersetzt sich daraufhin erneut der Endgültigkeit seines Falls und versucht wiederum zu fliegen: »Er kann den Ikarustraum wahrnehmen und auf der strahlenden Sonne, der ›all cheering Lamp‹ landen«³⁶². Aber die Quelle des Lichts der Sonne ist Gott. Mit diesem Nicht-Entkommen-Können ist sein Schicksal besiegelt, weil nun er zur Einsicht in sein Schicksal gelangt ist: »Satan erschaut den Feuerball und erlebt sein Gefallensein. Der Wiedererinnerung an das hellere Leuchten von Gottes Licht folgt die Erkenntnis des Verlusts und der eigenen Unbotmäßigkeit [...] Satan vergegenwärtigt sich das äußerst Schmerzliche, das ihm zutiefst Bewusste: dass er von Gott geschaffen und erhöht worden und dass er unwiderruflich von Gott abgefallen ist. Satans Begegnung mit der Sonne ist eine Internalisierung der tragischen Reise des Ikarus.«³⁶³ Satan erkennt seinen Flug als Flucht, als Ausflucht, als Verdrängung: »Me miserable! which way shall I flie / Infinite wrauth, and infinite despaire? / Which way I flie is Hell; my self am Hell«³⁶⁴.

In buchstäblich hellerem Licht steht diese Konstruktion Miltons, wenn man bedenkt, dass der Dichter nahezu blind gewesen ist, als er ›Paradise Lost‹ diktierte, die Finsternis, die ihn umgibt, und die Sonne, nach der sein Satan strebt, sind so metaphorisch wie wörtlich zu nehmen.

Miltons Epos hat manches Werk inspiriert; zusammen mit einigen Psalmen und Passagen aus dem 1. Buch Mose bilden zahlreiche Verse aus ›Paradise Lost‹ den Text zu Joseph Haydns Oratorium ›Die Schöpfung‹. Zu den neueren Werken zählen – neben vielen Songs der Gothic-Szene – Krzysztof Pendereckis 1979 entstandene Vertonung ›Vorspiel, Visionen und Finale‹ für sechs Solisten, großen gemischten Chor und Orchester oder Philip Pullmans Romantrilogie ›His Dark Materials‹. Einer der jüngsten literarischen Reflexe ist Cees Nootebooms Roman ›Paradijs Verloren‹

³⁶¹ Milton 1674, 5. Buch, V. 865–860.

³⁶² Koerner 1983, S. 152.

³⁶³ Koerner 1983, S. 153.

³⁶⁴ Milton 1674, 4. Buch, V. 73ff.

(2004, deutsch ›Paradies verloren‹). Die Nachkommen Adams und Evas befinden sich bei Nooteboom seit der Vertreibung des Menschen aus dem Paradies auf rastlosen Reisen nach diesem Ursprungsort, den sie im Sinn, in der Liebe, im Glück, in der Erfüllung, in sich selbst zu finden suchen, ohne dass es ihnen gelänge. Der Roman suggeriert, dass die Suche selbst das wiedergewonnene Paradies des postparadiesischen Menschen sei. Engel sind dabei in Nootebooms Roman die Wegbegleiter der suchend Reisenden. Wie die Parzen im antiken Mythos die Lebensfäden anknüpfen, spinnen und lösen, gehen Nootebooms Engel mit den Fäden der Handlung um, die sie zum Text verweben. Personifiziert werden die Engel im Roman in den Figuren von Alma und Almut, zwei jungen Frauen: Alma, Kunststudentin und nach einer Vergewaltigung in Brasilien unverschuldet gefallen, ist als Engel-Statistin in einem australischen Kunstprojekt tätig und hat einen selbstdiagnostizierten »Engeltick« – »Hauptsache, es sind Flügel dran«³⁶⁵. Sie bringt selbst dem misanthropischen Literaturkritiker Erik Zondag ein kurzfristig aufscheinendes Glück. Ihre Frage: » Wer hat bloß die Engel aus der Welt verbannt, obwohl ich sie immer um mich spüre?« beantwortet der Roman nicht zuletzt durch ihre Figur selbst. Genregerecht verlagert Nooteboom die Antwort aber auch in das Reich der Phantasie: Sie verleiht Flügel; Geschichten, die aus ihr entspringen, verkehren wie Engel zwischen der himmlischen und der irdischen Sphäre.

Joseph Leo Koerner zieht von Miltons Satan und Ikarus aus eine Linie weiter bis zu Goethes Faust und seinem und Helenas Sohn Euphorion: »In der Vereinigung von Faust und Helena entsteht Euphorion. Bei der Geburt schon ist der Knabe eine Parodie des Ikarus (und Fausts selbst), der sich danach sehnt, gen Himmel zu schweben [...] Doch bei der Verfolgung eines jungen Mädchens, das aufflammt und in die Höhe lodert, fliegt Euphorion, Sucher von Kunst und Eros, ebenfalls empor, begleitet von den Worten des Chors: ›Heilige Poesie, / Himmelan steige sie! / Glänze, der schönste Stern / fern und weiter so fern! / Und sie erreicht uns doch / Immer, man hört sie noch, / Vernimmt sie gern.« (V 9863–9869). Wie Horaz steigt Euphorion auf den Flügeln der Dichtkunst empor, schließlich stürzt er und wird zu Ikarus. Der Chor singt: ›Ikarus! Ikarus! Jammer genug.«³⁶⁶

³⁶⁵ Nooteboom 2006; zitiert nach Lüdke 2005.

³⁶⁶ Koerner 1983, S. 158.

Aus dieser Position lässt sich mit Joseph Leo Koerner eine ganze Künstlertheorie ableiten, die auch die Schicksalhaftigkeit des Künstlertums hervorhebt – Künstler zu sein, ist demnach nicht ein freiwilliger Akt, sondern unablehnbare Aufgabe und unentrinnbares Schicksal: »Künstlerisches Schöpfungstum ist ein ›Sprung‹, und der Dichter kann nicht einfach wählen zwischen dem gemessenen Flug des Dädalus und der extravaganten Maßlosigkeit des Ikarus. [...] Jeder Künstler muss in seiner Sehnsucht nach vertikalem Entrinnen aus dem Labyrinth der Zeit die Kämpfe der Väter annehmen und gleichzeitig ablehnen, auch wenn es die Akzeptierung des Ikarus-Schicksals bedeutet.«³⁶⁷

William Blakes oben zitierte Feststellung, Milton sei ein Dichter auf Seiten des Teufels gewesen, benennt die Verbindung der Figuren von Künstler und Engel resp. Künstler und gefallenem Engel, und macht den gefallenen Engel schlechthin zugleich zum revolutionären Helden. Milton und seine poetische Kreatur werden so beide zu gefallenem Engeln: Milton »ist der Dädalus, dessen dichterisches Geschöpf, Satan, die Erfahrung des Ikarusfalls macht«³⁶⁸. Joseph Leo Koerner ergänzt ein weiteres Vorbild: Moses, der auf dem Berg Horeb die Zehn Gebote in Empfang nimmt und so zum Mittler zwischen Gott und dem Volk Israel bestellt wird³⁶⁹. Am Horeb erhält auch der Prophet Elias den Auftrag Gottes, sich gegen den Herrscher und für sein Volk einzusetzen, ebenfalls also zum Mittelsmann zu werden. Koerner schreibt: »Milton beruft sich in *Paradise Lost* mehr als irgendein anderer Dichter auf Moses als seinen geistigen Vorläufer. Wenn er also die Muse anruft, ihm zur Seite zu stehen, wie sie Moses auf dem ›geheimen‹ Gipfel des Horeb erleuchtete, so überschreitet er die Grenzen zum geheiligten ›genius loci‹ seines hebräischen Vorgängers. Im unbotmäßigen Flug des Sohnes bildet sich das unerlaubte Eindringen in den geheiligten Bezirk göttlicher Unterweisung ab [...] Zur Übertretung des mosaischen Verbots kommt der dichterische Ehrgeiz Miltons hinzu; er ist ein Echo des verhängnisvollen Ungehorsams des ungezügelt-maßlosen Sohnes im Ikarus-Dädalus-Mythos [...] Mit seinem unbändigen Ehrgeiz fordert er das Schicksal des Ikarus geradezu heraus.«³⁷⁰ Als Herausforderer des Schicksals, den Ehrgeiz, Ungehorsam und Hybris treiben, wird Milton selbst zum gefallenem Engel.

³⁶⁷ Koerner 1983, S. 156.

³⁶⁸ Koerner 1983, S. 141.

³⁶⁹ vgl. 5. Mose 5,1–229.

³⁷⁰ Koerner 1983, S. 143.

Die Ineinsetzung von Dichter und Teufel, von Milton und seinem Satan findet eine Referenz (und Reverenz) in Taylor Hackfords Mystery-Thriller ›The Devil's Advocate‹ (1997; deutsch: ›Im Auftrag des Teufels‹): Al Pacino gibt einer der beiden Hauptrollen, einem mysteriösen Superanwalt, der sich als der Teufel entpuppt, Gesicht und Gestalt – sein Wahlspruch lautet: »Better to reign in Hell than to serve in Heav'n«; sein Name ist: John Milton.

Heinrich von Kleist, ›Der Engel am Grabe des Herrn‹

Ganz anders ist der Aufflug und der dichterische Auftrag eines Engels bei Heinrich von Kleist dargestellt. In seinem 1808 im ›Phöbus‹ erschienenen Gedicht ›Der Engel am Grabe des Herrn‹ heißt es in der Schlusstrophe: »Und auf dem Rand saß, das Flügelpaar noch regend / Ein Engel, wie der Blitz erscheint, / Und sein Gewand, so weiß wie junger Schnee, / Da stürzten sie, wie Leichen, selbst getroffen, / Zu Boden hin, und fühlten sich wie Staub, / Und meinten, gleich im Glanze zu vergehn.«³⁷¹ Die an Christi Grab wachenden Frauen fallen vor dem Glanz des hinabgestiegenen Engels, der sie schließlich in ihrer Furcht tröstet: »Fürchtet nicht! / Ihr suchet Jesum, den Gekreuzigten – / Der aber ist nicht hier, er ist erstanden«. Der hinabgekommene Engel gibt den Frauen einen Verkündigungsauftrag: »Kündigt es nunmehr / den Jüngern an, die er sich auserkoren, / Daß sie es allen Erdenvölkern lehren, / Und tun also, wie er getan:«³⁷²

Einmal mehr erweist sich Kleist hier als Meister der Interpunktion: der Gedankenstrich trennt den Gekreuzigten vom Auferstandenen ebenso deutlich, wie der Doppelpunkt den Verkündigungsauftrag nachdrücklich betont; auf ihn folgt im Gedicht aber keine weitere Rede des Engels, sondern nur die lapidare Feststellung »und schwand«. Wenn Theodor W. Adorno bemerkte: »Doppelpunkte sperren, Karl Kraus zufolge, den Mund auf«³⁷³, so verwendet Kleist dieses Satzzeichen ganz direkt in diesem Sinne, die Frauen und die Jünger erhalten den Auftrag, ihren Mund zu öffnen und das Wunder der Auferstehung in all' seiner fundamental folgenreichen

³⁷¹ Kleist 1985, S. 10.

³⁷² Kleist 1985, S. 11.

³⁷³ Adorno 1981, S. 106.

Bedeutung weiterzusagen. Was der Engel von den Frauen und mit ihnen von den Jüngern fordert, ist »natürlich nicht Auferstehung, sondern Aufstand«³⁷⁴.

Anatole France, ›La révolte des anges‹

Aufstand ist eines der Hauptmotive, aus dem sich der Fall der Engel erklärt und mit dem Anatole France einen ganzen Roman betitelt: ›La révolte des anges‹, 1914 erstmals erschienen.

Spuren hinterlassen gefallene Engel in Frances Roman von Anfang an, Verwüstungen nämlich in der Bibliothek der Familie Esparvieu. Zum ersten Mal sichtbar tauchen sie auf, als die meisten der weltlichen Protagonisten des Romans sich in Chapelle de Saints-Anges, einer Seitenkapelle von Saint Sulpice in Paris, versammeln. Sie begutachten unter kunstsinnigen Gesprächen den Fortgang der Restaurierungsarbeiten der beiden Wand- und des Deckengemäldes, die Eugène Delacroix gefertigt hat.



Abb. 27: Eugène Delacroix, Der Sturz der rebellierenden Engel, 1861, Öl auf Leinwand, Saint Sulpice, La Chapelle des Saints-Anges, Paris³⁷⁵

³⁷⁴ Apel 2001, S. 57.

Restaurierung, Wiederherstellung, ist ein Grundthema des Romans, auch der titelgebende Aufruhr der Engel endet letztlich in einer Absage an eine geträumte Restaurierung.

Die Ausmalung der Südkapelle von Saint Sulpice ist selbst Zeugnis einer Re-Revolution: Während der Französischen Revolution war Saint Sulpice als Temple de la Victoire bezeichnet worden, wurde geplündert und beschädigt. Als die Kirche wieder aufgebaut wurde, erhielt Eugène Delacroix den Auftrag, die Südkapelle auszumalen – die Fresken an der Wand zeigen Jakobs Kampf mit dem Engel und Heliodors Vertreibung aus dem Tempel. An der Decke findet sich ein aufgezo- genes Ölgemälde, auf dem Delacroix den Engelssturz dargestellt hat.

Zunächst aber versucht eine große Anzahl gefallener Engel, die ihr fleischgewordenes Dasein im Paris des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts fristen, eine Re-Revolution zu betreiben. Geblieben ist den gestürzten Engeln der Glaube an einen Gott, der seine Schöpfung sinnvoll geordnet hat – bis einigen von ihnen daran Zweifel kommen, sie sich von ihm lossagen und die Herrschaft durch Aufruhr erobern wollen. Die Rede ist dabei von mehreren hunderttausend Engeln, die als gefallene auf der Erde sind und den Kampf mit dem bzw. um den Himmel aufnehmen wollen. Räumliches Zentrum des Aufstands ist Paris, wo die gefallenen Engel als Bohemiens leben.

Allen gefallenen Engeln Frances gemeinsam ist das Motiv ihres ersten Falls: Vor der Erschaffung der Welt, so stellt es die Erzählung des alten Gärtnerengels Nectaire im Zentrum des Buches dar, hatte ein Teil der Engel den Aufstand gegen »Jaldabaoth« versucht. Bei diesem in der Gnosis verwendeten Namen für den Schöpfer der materiellen Welt wird der Gott des Romans genannt – sofern nicht die gefallenen Engel über ihn sprechen, die ihn meist nur den »Demiurgen« nennen. Die aufständischen Engel werden durch einen Zufall geschlagen: »Aber wem verdankte er [Gott] seinen Sieg? Dem Zufall, dass während der Schlacht ein Gewitter ausbrach. Der Blitz, der auf Lucifer und seine Engel niedergefallen war, schlug sie schwarz und

³⁷⁵ Abb.: http://1.bp.blogspot.com/-ILtZL4pJAJQ/TZylakfkRYI/AAAAAAAAARH8/fBuhq-NujOM/s1600/jpg_Eugene_Delacroix._St._Michael_Defeats_the_Devil._1854-1861._Oil_and_virgin_wax_on_plaster._Saint-Sulpice_Paris_France.jpg.

gebrochen nieder.«³⁷⁶ Es ist also nicht die Überlegenheit Gottes und seiner Engel, die ein aufständischen Engel zu Fall bringt, sondern die über allem stehende Natur, der keine Absicht unterstellt wird, sondern deren Willkür den Fall entschieden hat. Lucifer und seine Engel machen sich daraufhin auf der Erde als Lehrmeister der Menschheit nützlich.

Jeder der im Roman namentlich genannten Engel hat ein persönliches Motiv, den Aufruhr erneut wagen zu wollen: Arcade etwa ist der Schutzengel des jungen Adligen Maurice d'Esparvieu. Tätig ist er als Setzer in einer Druckerei, er beherrscht also die »schwarze Kunst«. Er hat sich durch große Teile der Esparvieuschen Bibliothek gelesen, die wie das Gedächtnis und Gewissen der Familiengeschichte vorgestellt wird, und dabei Spuren hinterlassen, die den alten Bibliothekar fast um den Verstand bringen. Als er sich Maurice und dessen Geliebter offenbart, spricht er in künstlich gelehrtem Verkündigungsduktus: »Mann, leih mir dein Ohr! Weib, höre meine Stimme! Ich werde euch ein Geheimnis entdecken, von dem das Schicksal des Weltalls abhängt. Indem ich mich gegen ihn erhebe, den ich als Schöpfer aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge betrachte, bereite ich den Aufruhr der Engel vor.«³⁷⁷ Nachdem er Maurice und Gilberte sein Geheimnis, den geplanten Aufstand, entdeckt hat, führt er auch den Grund für seinen Entschluss an, eine durch das Bibliotheksstudium erworbene fundierte Aufklärung: »In meinem Fall ist es die Wissenschaft, die mir das edle Verlangen eingab, mich zu befreien. [...] Ich glaube an den Gott der Juden und der Christen. Aber ich leugne, dass er die Welt erschaffen hat. [...] Kurz und gut, er ist weniger Gott als ein unwissender und eitler Weltschöpfer, ein Demiurg [...] Was die Art der Wahrheit betrifft, die man in den Büchern findet, so ist dies eine Wahrheit, die manchmal erkennen lässt, wie die Dinge nicht sind, ohne uns entdecken zu lassen, wie sie sind. Und diese armselige kleine Wahrheit hat genügt, mir zu beweisen, dass er, an den ich blindlings glaubte, nicht glaubwürdig ist und dass die Menschen wie die Engel durch die Lügen Jaldabaoths getäuscht worden sind.«³⁷⁸ Um das neue revolutionäre Ziel zu verfolgen, kündigt Arcade seine Tätigkeit als Maurices Schutzengel auf, wird weltlicher in seiner Sprache, seinen Gedanken und seinen Bedürfnissen. So verdreht er umgehend Gilberte den Kopf. Sein Verhältnis zu Maurice kehrt sich schließlich in

³⁷⁶ France 1986, S. 59.

³⁷⁷ France 1986, S. 59.

³⁷⁸ France 1986, S. 61ff.

sein Gegenteil. Maurice erklärt sich zum Schutzengel seines ehemaligen Schutzengels, nachdem sie sich wegen Gilberte, die Arcades Avancen erlegen ist, duellieren mussten. Der Rollentausch ermöglicht die Einsicht in das Innenleben eines gefallenen Engels.

Weitere Engel, die auf Erden existieren und sich dem neuerlichen Aufstandsvorhaben anschließen, gehören nicht zu denen durch den ursprünglichen Aufstand gefallenen, sondern sind aus freiem Entschluss auf der Erde. Anatole France entfaltet hier ein größeres Spektrum von Motiven und Motivationen. Immer mehr Engel fallen ab und fallen: »Es regnet Engel auf Paris«, sagt einer der aus freien Stücken Gefallenen. »Täglich fallen uns einige Würdenträger des heiligen Palastes auf den Kopf, und bald wird der Sultan der Wolken als Wesire und Wachen nur noch die kleinen Nacktärsche aus seinen Taubenschlägen haben.«³⁷⁹

Der ehemalige Engel Théophile etwa schließt sich mehr gezwungen als freiwillig den Aufständischen an. Er trägt seinen Namen nicht umsonst. Er hängt noch immer seinem Gottesglauben an und hat als sentimentale Erinnerung seine Flügel im Schrank aufbewahrt. Aber je irdischer er wird, desto mehr zerfressen Motten die Federn, wogegen keines der bewährten Hausmittel hilft. Théophile war den Verlockungen weltlicher Vergnügen und weltlicher Liebe erlegen und hatte sich in die Varietékünstlerin Bouchotte verliebt und sich mit ihr in einem weitgehend irdischen Leben eingerichtet.

Als ein weiterer gefallener Engel, der zum Aufstand bereit ist, wird der ehemalige Erzengel Ithuriel eingeführt, der sich auf Erden Zita nennt und »unter der Maske einer schönen und armen Frau ein elendes, möbliertes Zimmer auf der Butte Montmartre bewohnte [...] sie galt als eine russische Nihilistin«.³⁸⁰ Ithuriels Motive, zur Erde zu kehren, sind menschliche Bedürfnisse, die im Himmel nicht auszuleben sind: »Nicht der Wunsch nach einem gerechteren Recht noch nach einem weiseren Gesetz war es, der Ithuriel auf die Erde stürzte. Der Ehrgeiz, die Neigung zur Intrige, die Liebe zu Reichtümern und Ehren machten mir den Frieden des Himmels unerträglich, und ich brannte darauf, mich unter das unstete Geschlecht der

³⁷⁹ France 1986, S. 87.

³⁸⁰ France 1986, S. 78.

Menschen zu mischen.«³⁸¹ Nachdem sie die Nichtigkeit menschlichen Strebens in verschiedenen Inkarnationen erfahren hat, entscheidet Zita sich für eine armselige irdische Existenz, um von dort aus die »Befreiung des Himmels«³⁸² vorzubereiten.

Der radikalste Revolutionär ist Fürst Istar, ein ehemaliger Cherub. Ihn hat Nachdenken zu dem Schluss gebracht, Gott zu entsagen: »Sein Denken war langsam und tief. Als er nach einer langen Reihe von Jahrhunderten zu der Überzeugung gelangt war, dass Jaldabaoth mit dem Universum zugleich das Böse und den Tod in die Welt gebracht hatte, hörte er auf, ihn anzubeten und ihm zu dienen. Seine Liebe verwandelte sich in Hass, seine Verehrung in Verachtung. Er schrie ihm seine Abscheu ins Gesicht und flüchtete auf die Erde«³⁸³. So radikal seine Ansicht ist, so radikal sind seine Methoden: Er hortet Unmengen selbstgebauter Bomben, bei deren Konstruktion ihm seine irdische Tätigkeit als Chemiker bei einem Düngemittelhersteller zugute kommt.

Nectaire schließlich ist der älteste unter den gefallenen Engeln; er erzählt die die breite Mitte des Romans einnehmende Schöpfungsgeschichte der gefallenen Engel. Nectaires Äußeres – »er war ein stämmiger Greis; dichtes graues Haar bedeckte sein Haupt; er hatte eine höckerige Stirn, eine plattgedrückte Nase, ein hochrotes Gesicht und einen geteilten Bart«³⁸⁴ –, seine dionysischen Qualitäten als Flötist und Gastgeber und sein Name deuten auf seine Nähe zur Antike hin, der als für Menschen und Götter idealer Zustand gepriesen wird: »Woher, Arcade, kommt dieses Wunder, das einzig auf Erden ist? [...] Weil es dort weder den Priesterstand noch das Dogma noch die Offenbarung gab und weil die Griechen den eifersüchtigen Gott niemals gekannt haben. Aus seinem eigenen Geist, seiner eigenen Schönheit schuf der Hellene seine Götter, und wenn er seine Augen zum Himmel erhob, fand er dort sein Ebenbild. Er begriff alle Dinge nach seinem Maß und verlieh seinen Tempeln vollkommene Proportionen. Alles daran war Anmut, Harmonie, Maß und Weisheit.«³⁸⁵ Nectaire erhofft sich von Dionysos, dass er dieses Goldene Zeitalter wieder herbeiführt.

³⁸¹ France 1986, S. 100.

³⁸² France 1986, S. 101.

³⁸³ France 1986, S. 86.

³⁸⁴ France 1986, S. 92.

³⁸⁵ France 1986, S. 132f.

Nectaire ist auch der einzige der aufständischen Engel, der Lucifer je selbst erlebt hatte. Er beschreibt ihn als den »Schönste[n] der Seraphim. Er stach hervor in seiner Intelligenz und Kühnheit. Sein weites Herz schwoll von allen Tugenden, die aus dem Stolz entspringen: Freimütigkeit, Entschlossenheit, Standhaftigkeit in Prüfungen und unerschütterliche Hoffnung.«³⁸⁶

So gilt denn auch der Kampf Lucifers, der den ersten Aufstand der Engel anführt, dem »Haufen dienstbarer Geister, der sich durch Spiel und Feste schleppte«³⁸⁷, nicht also Gott, sondern den ihn blindlings Verehrenden und Ergebenen. Er scharf unter den aufrechten, freiheitsliebenden und der Aufklärung anhängenden Engeln mehr und mehr Anhänger um sich, bis ein Machtkampf unausweichlich wird. Der tagelange Krieg der Engel gegen die Engel endet mit dem Sieg der gottergebenen. Die Verlierer stürzen und finden sich auf der Erde wieder, die noch so wüst ist, dass ihre Beschreibung der der Hölle gleicht. Die Schöpfungsgeschichte vollzieht sich parallel zur Einrichtung der gefallenen Engel auf der Erde. Deren eigentliche, selbstgewählte Aufgabe besteht schließlich darin, sich der Menschheit anzunehmen und sie in ihrer Evolution zu begleiten – »stets zeigten wir uns bereit, diesen unterlegenen Brüdern zu Hilfe zu kommen«³⁸⁸, summiert Nectaire.

Um Lucifer von den Versammlungen und Vorbereitungen des zweiten Aufruhrs zu berichten, den er anführen soll, besuchen ihn die zum Aufstand bereiten Engel in seinem luciferisch-paradiesisch anmutenden Anwesen: »Als die fünf Engel die sieben hohen Terrassen erklommen hatten, die vom Ufer des Ganges bis zu unter Lianen begrabenen Tempeln führen, erreichten sie durch kaum noch erkennbare Alleen den verwilderten Garten, der voll war von duftenden Trauben und keckernden Affen und in dessen Tiefe sie fanden, den zu suchen sie gekommen waren. Der Erzengel stützte die Ellenbogen auf schwarze, mit goldenen Flammen bestickte Kissen. Zu seinen Füßen ruhten Löwen und Gazellen. Zahme Schlangen, die sich um die Bäume ringelten, sahen ihn freundlichen Auges an. Beim Anblick der engelischen Besucher wurde sein Antlitz melancholisch [...] niemals seit seinem

³⁸⁶ France 1986, S. 119.

³⁸⁷ France 1986, S. 119.

³⁸⁸ France 1986, S. 128.

ruhmreichen Sturz hatte sein schönes Antlitz soviel Schmerz und Angst ausgedrückt.«³⁸⁹

Der potentielle Anführer der Aufrührer wird zum Melancholiker; die revolutionäre Energie ist verpufft. Die Revolution bleibt eine Fingerübung, ein Traum, den Lucifer träumt. Zwar geht der Krieg im Traum im Sinne der aufständischen Engel aus, doch bietet Satan Michael daraufhin Versöhnung an: »Nimm dein Schwert zurück, Michael«, sprach Satan. »Lucifer gibt es dir wieder. Trage es zur Verteidigung des Friedens und der Gesetze.«³⁹⁰

Zu den aufständischen Engeln sagt der erwachte Lucifer: »Gefährten, [...] nein, wir wollen den Himmel nicht erobern. Es genügt schon, dass wir es könnten. Jeder Krieg zeugt neuen Krieg und der Sieg die Niederlage. [...] Nectaire, du hast mit mir gekämpft vor der Entstehung der Welt. Wir sind besiegt worden, weil wir nicht begriffen haben, dass der Sieg Geist ist und dass in uns, in uns allein Jaldabaoth angegriffen und vernichtet werden muss.«³⁹¹

Ein halbes Jahr, nachdem Anatole France seinen Roman, der sich bestens verkaufte, auf den Markt gebracht hatte, begann der Erste Weltkrieg.

Heinrich Mann hat Anatole Frances Roman als seinen »stärksten« bezeichnet: Hier zeige France »Stolz und Sturz der gefallenen Engel gegen den unzulänglichen Gott, der Unrecht und Leiden in seiner Welt verewigt hat. Die stolzesten der Engel werden einzig vom Gedanken der Weltenrevolution beherrscht, andere gehorchen irdischen Leidenschaften, wenn auch als Verirrte, die Größeres kennen. Da aber die weltenstürmenden Engel ihren vorläufigen Wohnsitz in Paris haben, spielen Menschenschicksale hinein, ganz gedankenlose, niedrige und schwache. [...] Es sind Menschen, auch die Engel sind Menschen – durch Geistesstolz. Jene anderen haben keinen, nur ihr bisschen Leib – und zwingen uns doch nicht weniger zum Staunen, sind nicht weniger vollkommen und vollenden erst den Ruhm der erschaffenen Welt.«³⁹²

³⁸⁹ France 1986, S. 244.

³⁹⁰ France 1986, S. 249.

³⁹¹ France 1986, S. 252.

³⁹² zitiert nach France 1986, Klappentext.

Stefan Heym, ›Ahasver‹

Stefan Heyms Roman ›Ahasver‹ lässt dagegen das Gottesreich als verkommenes Kuriositätenkabinett erstehen, für Lucifer einzig und allein Gegenstand von Ironie, Spott und Verachtung.

In seinem 1988 erstmals veröffentlichten Roman greift Heym die Lesart von der verweigerten Verehrung des Menschen als Ursache des Falls Lucifers auf. Hier gibt er Ahasver einen zynisch rebellischen Lucifer bei. Stefan Heyms Ahasver wird zum einen als Alter Ego Lucifers vorgestellt, beinhaltet zum anderen aber eine Kritik an dem Status von Christus als Gottes eingeborenem Sohn: Ahasver war einer im 13. Jahrhundert entstandenen und in der 1602 in Leiden veröffentlichten ›Kurtze[n] Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasverus‹ festgeschriebenen Legende zufolge derjenige, der Christus auf dem Kreuzweg die Rast verweigert hatte – das hätte er kaum getan, wenn er dessen besondere Gottesnähe erkannt bzw. anerkannt hat. Er, so die Legende, wurde dafür mit rastloser Wanderschaft bestraft. Stefan Heyms Ahasver ist wie Lucifer ein gefallener Engel, der zumeist an den Wendepunkten der verschiedenen Erzählstränge, an den Schwellen des Geschehens auftaucht.

Gleich der erste Satz des Romans lautet: »Wir stürzen«.³⁹³ Lucifer und Ahasver werden am sechsten Schöpfungstag aus dem Himmel verbannt und stürzen bzw. wandern durch verschiedene Zeit- und Stilebenen. Sie haben aus drei Gründen, aus denen sich ein vierter ergibt, die Verehrung des Menschen verweigert: weil Adam bloß ein Mensch ist, weil Gott mit der Erschaffung des Menschen willkürlich und autonom gehandelt hat – »Er war's, Seine einsame Entscheidung, wir hatten kein Teil daran«³⁹⁴ – und weil sie enttäuscht sind, dass das versprochene Ebenbild Gottes, von dem Lucifer und Ahasver wie die anderen Engel offensichtlich große Herrlichkeit erwartet hatten, nur etwas aus »Staub, Wasser, Luft, Hitze«³⁹⁵ Gemachtes ist. Daraus leitet sich ein vierter Grund ab: Lucifer und Ahasver fürchten das arttypische menschliche Verhalten – der Mensch ist, nehmen sie an, »wie

³⁹³ Heym 1981, S. 5.

³⁹⁴ Heym 1981, S. 6.

³⁹⁵ Heym 1981, S. 6.

Ungeziefer«; mit dem Menschen würden Brudermord, Sodomie, Sünde und Gotteslästerung auf die Welt kommen.³⁹⁶

All' dies führt Lucifer zu dem Schluss, dass Gott, wenn er auf der Verehrung dieses Wesens bestehe, geringer sein müsse als Lucifer: »Bestehst Du aber auf deinem Willen, GOtt, dass wir den Adam verehren und unser Knie beugen vor ihm, nun denn, so stell ich meinen Thron über des Himmels Sterne und bin selbst dem Höchsten gleich.«³⁹⁷ Die Hybris Lucifers besteht in Stefan Heyms Roman letztlich in der Verachtung Gottes. Lucifer wird als notwendiges und nahezu ebenbürtiges Gegenstück Gottes dargestellt, der sich seinerseits in Adam überhöht hat; Lucifer revoltiert, um Gott davor zu warnen, sich aus Eitelkeit selbst zu erniedrigen und um Rache zu nehmen, als diese Warnung ungehört bleibt. Lucifer ist dabei insofern siegesgewiss, als er davon ausgeht, dass Gott nicht ohne sein Negativ Lucifer existieren kann, und er ist auch deswegen siegesgewiss, weil er sowohl von der Vergänglichkeit als auch von der Verführbarkeit Adams überzeugt ist: »Es wird Ihm schon bald leid sein [...] denn uns verstößt man nicht ohne Schaden. Er braucht das Nein, wie das Licht das Dunkel braucht. So aber werde ich in den Tiefen hocken [...] und alles wird mählich zu mir kommen, denn eines zieht das andere nach sich, und was von Staub ist, muss wieder zu Staub werden, es ist nichts von Dauer«³⁹⁸, lässt Stefan Heym Lucifer sinnieren. So bezieht Heym den Namen Lucifer als des Lichtbringers oder -trägers offensichtlich auch darauf, dass es dessen Aufgabe und Fähigkeit ist, die Herrlichkeit Gottes zum Leuchten zu bringen.

In dieser Version einer Lucifer-Erzählung wird Gott selbst zum Gefallenen. Sein Motiv ist Eitelkeit: In der Erschaffung des Menschen überhöht sich Gott selbst, woraufhin Lucifer sich von ihm abwendet (indem er die Verehrung Adams verweigert) und daraufhin verstoßen wird. Dadurch erleidet aber vor allem Gott einen Verlust, weil mit Lucifer das Licht von ihm abfällt. Bei Heym fällt Lucifer nicht aufgrund seines eigenen Versagens, er fällt gewissermaßen stellvertretend, indem er sich von Gott abwendet. Damit reißt er ihn mit ins Verderben, weil die Balance von Licht und Dunkel aufgehoben ist. Der also selbstgewählte Verfall Gottes, der sich vor allem durch die

³⁹⁶ Heym 1981, S. 8.

³⁹⁷ Heym 1981, S. 8.

³⁹⁸ Heym 1981, S. 8.

Überhöhung des Menschen nach dem Urteil Lucifers selbst überhöht hat, weil er in Adam sein Ebenbild geschaffen hat, nimmt seinen Lauf.

Um die Mitte des Romans herum knüpft Lucifer ein Gespräch mit Gott an, das an Goethes Dialoge zwischen dem »Herrn« und Mephistopheles erinnert, während Lucifer und Ahasver Züge des Doppels Mephistopheles und Faust tragen. Wie Faust und Mephistopheles sind auch Lucifer und Ahasver miteinander untrennbar verbunden: »Faust ist ebendieser Mephistopheles, oder, genauer gesagt, Mephistopheles ist das abstrakte, verkörperte Element des ganzen Menschen Faust, die ›verkörperte Vereinigung‹«³⁹⁹, schreibt Iwan Turgenjew.

Dem aufklärerischen Geist Lucifers, der wendig und gelegentlich haarspalterisch, aber immer logisch argumentiert, steht bei Stefan Heym vor allem die anerkannte Herrschaft Gottes gegenüber: »Ich zweifle an Deiner Gerechtigkeit und an der Gottgleichheit des Menschen, den Du schufst«, und Gott entgegnet ihm: »Da du an der Gottgleichheit des Menschen Zweifel hegst, will Ich Mich dir zeigen.« Daraufhin verdichtet sich aus Licht und Nebel ein männlicher Mensch und setzt sich auf Gottes Thron, als »der lebendige Beweis [...] für die Gottähnlichkeit des Menschen.«⁴⁰⁰

Ahasver treibt die Auseinandersetzung auf die Spitze, indem er Gott auf ein »Loch in [s]einer Ordnung« hinweist: »Was ist wirklich, die Gottähnlichkeit des Menschen oder die Menschenähnlichkeit Gottes?«⁴⁰¹ Gott antwortet Ahasver mit Verweis auf dessen Zugehörigkeit zum auserwählten Volk Israel: »Ich habe dich geschaffen am zweiten Tag, und nicht aus Staub, wie den Menschen, sondern aus Feuer und dem Hauch des Unendlichen. Das aber gibt dir noch lange nicht das Recht zu deiner jüdischen Frechheit.«⁴⁰² Am zweiten Tag erschafft Gott der ›Genesis‹ zufolge den Himmel, mithin den Ort, an dem sich Lucifer als Engel vor seinem Fall aufhielt.

Gegen Ende des Romans – nachdem die Schlechtigkeit des Menschen über verschiedene Epochen hin durchexerziert und bewiesen wurde und damit die Prophezeiung Lucifers eingetreten ist – begegnen Ahasver und der Rabbi, der nun

³⁹⁹ Turgenjew 1994, S. 273.

⁴⁰⁰ Heym 1981, S. 128f.

⁴⁰¹ Heym 1981, S. 130.

⁴⁰² Heym 1981, S. 130.

statt Lucifer an seiner Seite ist, Gott in der Wüste; der Rabbi fordert Gott zum Rückzug auf: »Wer so versagt hat wie Du, der sollte sich nicht an die Macht klammern wollen.« Gott aber lässt daraufhin »sieben greise Engel mit schütterten Bärten und zerschlissenen Flügeln [...], im Arm eine zerbeulte, rostige Trompete«, den Rabbi »hin zu seinem Thron in der Höhe« weisen.⁴⁰³ Das Schlusskapitel zeigt ein wahres Höllenspektakel: Gefallene Engel, Verdammte, Sünder, der Antichrist, Bettler, Diebe, Krüppel, Sieche und Gehenkte werden vorgeführt: »Lucifer aber saß auf einem runden Stein, die Beine übereinandergeschlagen mit dem Hinkefuß zuoberst, das Kinn auf die linke Hand gestützt, und ließ die Heerscharen der Rabbi an sich vorbeirauschen«⁴⁰⁴ – aus dem Rebell der guten Sache ist schlussendlich ein resignierter Melancholiker geworden. Der Rabbi aber setzt sich selbst an Gottes Statt und sagt zu, die Versprechen Gottes einzulösen: »Ich will einen neuen Himmel schaffen und eine neue Erde, darin sollen sein Liebe und Gerechtigkeit.«⁴⁰⁵

Avra Andrei Baleanu interpretiert Stefan Heyms Protagonisten so: »Bei Heym ist der Teufel wie bei einigen Romantikern die Verkörperung des kritischen Geistes, des Rebellentums, und Ahasver, der ›gefallene Engel‹ in Heyms Roman, ist ein parodistisches Alter Ego des Dämonen und Antichristen in den antisemitischen Schriften über den Ewigen Juden. [In ›Ahasver‹] persifliert der Autor zwei dogmatische Haltungen, die pseudowissenschaftliche atheistische der Forschungsinstitute der DDR und die kirchlich antisemitische der Anhänger von Luthers antijüdischem Theorem.«⁴⁰⁶

Das Böse ist bei Heym nicht in Gestalt Lucifers auf der Welt, es entsteht vielmehr im Moment der Erschaffung des Menschen: Lucifer in seiner Weigerung, die Herrlichkeit des Menschen anzuerkennen, ist vielmehr das Medium des Bösen, er ist ein Mittler im Moment seines Falls. Seine Botschaft ist die Warnung Gottes vor dessen eigener Schöpfung. Heym variiert damit eine Tradition, die Joachim Valentin benennt: »Die Geschichte vom gefallenen Engel Satan, die Geburtsstunde des absoluten Bösen und der Hölle, wird in manchen Traditionen konsequent als Folge dieses hervorragenden Vertreters des überkommenen Engelsgeschlechts, Lucifers,

⁴⁰³ Heym 1981, S. 287.

⁴⁰⁴ Heym 1981, S. 315.

⁴⁰⁵ Heym 1981, S. 317.

⁴⁰⁶ Baleanu 2011, S. 170.

Weigerung erzählt, dem Menschensohn [...] zu dienen, die Möglichkeit einer echten, unvermittelten Anwesenheit Gottes in der Welt also anzuerkennen.«⁴⁰⁷

Mächtige gefallene Engel versuchen Rebellion und Revolution aus verschiedenen Motiven heraus, sie verfolgen verschiedene Ziele und erreichen verschiedene Ergebnisse. Nur Stefan Heyms Lucifer allerdings gelingt es, die gebrochene Macht Gottes als endgültig überwunden festzuhalten.

⁴⁰⁷ Valentin 2008, S. 31.

Verführer und Verführte

Ein weiterer Modus, über den gefallene Engel Macht ausüben, sind Verführbarkeit und Verführung durch Sinnlichkeit. Engel erlangen diese Eigenschaft erst, wenn sie gefallen sind, denn Engel als solche sind unkörperlich, sinnliches Begehren und sexuelles Verlangen sind ihnen fremd. Manche aber scheinen ein Begehren nach dem Begehren auch als Engel schon empfinden zu können – von den Engeln Henochs angefangen bis hin zu Damiel in Wim Wenders' Film ›Der Himmel über Berlin‹.

Aus der Verführbarkeit der Engel durch menschliche, insbesondere weibliche Reize erklärt sich auch, warum es Frauen lange Zeit untersagt war, mit unbedecktem Haar in der Kirche als dem Ort, an dem sich Engel wahrscheinlich aufhalten, zu erscheinen. Martin Luther überliefert die Herleitung dieses Verbots in seiner Michaelispredigt 1531 ebenso wie Carl Gustav Jung: »Noch immer ist es die Regel, dass die Frauen in der Kirche ihr Haar verhüllen. Noch bis ins 19. Jahrhundert hinein trugen die Frauen daher vielerorts in protestantische Gegenden eine besondere Haube, wenn man sonntags zur Kirche ging. Dies geschah nicht etwa wegen des männlichen Publikums, sondern wegen der möglichen Anwesenheit von Engeln, die durch den Anblick der weiblichen ›Coiffure‹ in Verzückung geraten könnten.«⁴⁰⁸

In den Zusammenhang mit den verführbaren und verführenden Engeln, die erotischen bzw. sexuellen Reizen erliegen und darum fallen, gehört auch Lilith, Adams erste Frau und Satans Lieblingshöllenbraut – ihr entsprechen die Große Schlangenbraut und die Dreifache Muttergottheit. Liliths Töchter Lilim haben zweifelhafte Berühmtheit erlangt als Hauptanfechterinnen mönchischen Lebens; als schöne Dämoninnen, Höllenhuren, Succubae und Nachthexen bedrohen sie – meist erfolgreich – das Keuschheitsgelöbnis der Ordensbrüder.⁴⁰⁹

In der Genesis ist die Rede von den Kindern Gottes, die auf die Erde kommen, um Menschentöchter zu verführen, wodurch das Unheil so schnell und weit seinen Lauf nimmt, dass dem nur durch die Sintflut Einhalt geboten werden kann: »Da sich aber

⁴⁰⁸ Jung 1978, S. 90f.

⁴⁰⁹ vgl. Godwin 1991, S. 89.

die Menschen begannen zu mehren auf Erden und ihnen Töchter geboren wurden, da sahen die Kinder Gottes nach den Töchtern der Menschen, wie sie schön waren, und nahmen zu Weibern, welche sie wollten. Da sprach der HERR: Die Menschen wollen sich von meinem Geist nicht mehr strafen lassen; denn sie sind Fleisch. Ich will ihnen noch Frist geben hundertundzwanzig Jahre. Es waren auch zu den Zeiten Tyrannen auf Erden; denn da die Kinder Gottes zu den Töchtern der Menschen eingingen und sie ihnen Kinder gebaren, wurden daraus Gewaltige in der Welt und berühmte Männer. Da aber der HERR sah, daß der Menschen Bosheit groß war auf Erden und alles Dichten und Trachten ihres Herzens nur böse war immerdar, da reute es ihn, daß er die Menschen gemacht hatte auf Erden, und es bekümmerte ihn in seinem Herzen. [...] Da sprach Gott zu Noah: Alles Fleisches Ende ist vor mich gekommen; denn die Erde ist voll Frevels von ihnen; und siehe da, ich will sie verderben mit der Erde. Mache dir einen Kasten von Tannenholz [...] Denn siehe, ich will eine Sintflut große Flut mit Wasser kommen lassen auf Erden, zu verderben alles Fleisch, darin ein lebendiger Odem ist, unter dem Himmel. Alles, was auf Erden ist, soll untergehen. Aber mit dir will ich einen Bund aufrichten.«⁴¹⁰

Das Erste Buch Henoch

Ähnlich wie Gen. 6 schildert das apokryphe Erste Buch Henoch die Verführungskünste wie die Verführbarkeit der Engel, die dann fallen müssen. Henoch findet in der Bibel als Sohn des Jered in der Genesis Erwähnung; von ihm wird berichtet, dass er im Alter von 65 Jahren seinen Sohn Metuschelach zeugte. Über seinen weiteren Lebenslauf heißt es: »Nach der Geburt Metuschelachs ging Henoch seinen Weg mit Gott noch dreihundert Jahre lang und zeugte Söhne und Töchter. Die gesamte Lebenszeit Henochs betrug dreihundertfünfundsechzig Jahre. Henoch war seinen Weg mit Gott gegangen, dann war er nicht mehr da; denn Gott hatte ihn aufgenommen.«⁴¹¹ Wie außer ihm nur der Prophet Elias wurde Henoch zu Lebzeiten in den Himmel entrückt, wo ihm himmlische und göttliche Geheimnisse offenbart werden, über die in vier apokryphen, nach ihm benannten Büchern berichtet wird.

⁴¹⁰ 1. Mose 6,1–18.

⁴¹¹ 1. Mose 5,22–24.

Das Erste Buch Henoch ist vollständig in äthiopischer Übersetzung überliefert und entstand vermutlich im 3. vorchristlichen Jahrhundert unter Kompilation älterer Quellen. Mit dem hier geschilderten Geschehen ist ein angelologisch bedeutsame Wegmarke gesetzt: »Die religiöse-literarische Imagination von hierarchisch organisierten Engelswelten beginnt mit den Reisen, die der Autor der apokryphen Chroniken des Henoch (Erstes oder äthiopisches Henochbuch) durch die zehn Himmel unternimmt.«⁴¹²

Hier wird der Fall von 200 Engeln geschildert, die, weil sie selbst keine Botschaften, auch nicht in eigener Sache, mehr überbringen können, Henoch zu ihrem Boten machen. Erstmals wird auch eine dämonische Hierarchie geschildert: Die 200 fallenden Engel haben einen »Obersten« und mehrere unter diesem, aber über ihnen stehende Engel: »Semjasa, ihr Oberster, Urakib, Arameel, [Sammael], Akibeel, Tamiel, Ramuel, Danel, Ezeqeel, Saraqujal, Asael, Armers, Batraal, Anani, Zaqebe, Samsaveel, Sartael, [Tumael?], Turel, Jomjael, Arasjal. Dies sind ihre Dekarchen.«⁴¹³

Diese Engel nämlich hatten beschlossen, sich unter den schönen Menschentöchtern Frauen zu nehmen, die wenig später ein Geschlecht von Riesen auf die Welt brachten, die die Erde zerstören. Ihr Zerstörungswerk besteht darin, dass sie alles, was sie finden, auffressen, bis am Ende nur noch sie selbst als Inkarnation des Bösen auf der Erde wären. Zudem bringen die Engel im Ersten Henoch-Buch den Menschen verschiedene Kulturtechniken bei: »Diese und alle übrigen mit ihnen nahmen sich Weiber, jeder von ihnen wählte sich eine aus, und sie begannen zu ihnen hineinzugeben und sich an ihnen zu verunreinigen [...]. Sie wurden aber schwanger und gebaren 3000 Ellen lange Riesen, die den Erwerb der Menschen aufzehrten. Als aber die Menschen ihnen nichts mehr gewähren konnten, wandten sich die Riesen gegen sie und fraßen sie auf, und die Menschen begannen sich an den Vögeln, Tieren, Reptilien und Fischen zu versündigen, das Fleisch voneinander aufzufressen, und tranken das Blut. Da klagte die Erde über die Ungerechten. Asasel lehrte die Menschen Schlachtmesser, Waffen, Schilde und Brustpanzer verfertigen und zeigte ihnen die Metalle samt ihrer Bearbeitung und die Armspangen und Schmucksachen, den Gebrauch der Augenschminke und das Verschönern der

⁴¹² Mautner 2008, S. 197.

⁴¹³ I Hen 6,7–8.

Augenlider, die kostbarsten und auserlesensten Steine und allerlei Färbemittel. So herrschte viel Gottlosigkeit, und sie trieben Unzucht, gerieten auf Abwege und alle ihre Pfade wurden verderbt. Semjasa lehrte die Beschwörungen und das Schneiden der Wurzeln, Armaros die Lösung der Beschwörungen, Baraqel das Sternschauen, Kokabeel die Astrologie, Ezeqeel die Wolkenkunde, Arakiel die Zeichen der Erde, Samsaveel die Zeichen der Sonne, Seriel die Zeichen des Mondes. Als nun die Menschen umkamen, schrieen sie, und ihre Stimme drang zum Himmel.«⁴¹⁴

Gott ordnet auf Bitten der ratlosen Erzengel die Sintflut an und verbannt die gefallenen Engel für immer aus dem Himmel: »Zu Michael sprach der Herr: ›Geh, binde Semjasa und seine übrigen Genossen, die sich mit den Weibern vermischt haben, um sich bei ihnen durch ihre Unreinheit zu beflecken. Wenn sich ihre Söhne untereinander erschlagen, und wenn sie [die Väter] den Untergang ihrer geliebten [Söhne] gesehen haben werden, so binde sie für 70 Geschlechter unter die Hügel der Erde bis zum Tag ihres Gerichts und ihrer Vollendung, bis das ewige Endgericht vollzogen wird. In jenen Tagen wird man sie in den Abgrund des Feuers abführen, und sie werden in der Qual und im Gefängnis immerdar eingeschlossen werden. Wer immer verurteilt und von jetzt an mit ihnen zusammen vernichtet wird, wird bis zum Ende aller Geschlechter gebunden [gehalten] werden. Vernichte alle Geister der Verworfenen, und die Söhne der Wächter, weil sie die Menschen misshandelt haben. Tilge alle Gewaltthat von der Erde hinweg; jedes schlechte Werk soll ein Ende nehmen, und erscheinen soll die Pflanze der Gerechtigkeit und der Wahrheit, und die Arbeit wird zum Segen gereichen. Gerechtigkeit und Wahrheit werden in Freuden für immer gepflanzt werden.«⁴¹⁵

Nun kommt Henoch in die Rolle des Boten – zwischen den Engeln im Himmel und den gefallenen Engeln, zwischen den gefallenen Engeln und Gott. Die Erzengel beauftragen Henoch, den gefallenen Engeln ihren Urteilsspruch zu überbringen: »Henoch, du Schreiber der Gerechtigkeit, geh, verkünde den Wächtern des Himmels, die den hohen Himmel, die heilige ewige Stätte verlassen, mit den Weibern sich verderbt, wie die Menschenkindern thun, gethan, sich Weiber genommen und sich in großes Verderben auf der Erde gestürzt haben: Sie werden keinen Frieden

⁴¹⁴ | Hen 7,1–6; 8,1–6.

⁴¹⁵ | Hen 10,11–16.

noch Vergebung finden. So oft sie sich über ihre Kinder freuen, werden sie die Ermordung ihrer geliebten [Söhne] sehen und über den Untergang ihrer Kinder seufzen; sie werden immerdar bitten, aber weder Barmherzigkeit noch Frieden erlangen.«⁴¹⁶

Die gefallenen Engel bitten Henoch, ein Gnadengesuch für sie aufzusetzen und Gott vorzulesen. Henoch kommt dem nach und erhält im Traum eine Antwort Gottes. Er soll den gefallenen Engel vom Strafgericht und vom Wesen der Gerechtigkeit erzählen, sie zurechtweisen und ihnen mitteilen, dass ihr Urteil endgültig und ewig ist. Zuerst aber nimmt Gott Anstoß daran, dass die Engel den Menschen Henoch gebeten haben, für sie Engelsdienste zu übernehmen: »Geh hin und sprich zu den Wächtern des Himmels, die dich gesandt hatten, um für sie zu bitten: Ihr solltet [eigentlich] für die Menschen bitten, und nicht die Menschen für euch.«⁴¹⁷

Henoch reist, nachdem er den gefallenen Engeln ihr Schicksal mitgeteilt hat, nach Norden, Süden, Osten und Westen durch Himmel, Erde und Unterwelt, er sieht die Hölle und er sieht die Erzengel im Himmel, deren Aufgaben er detailliert schildert.

Dass das Erste Buch Henoch auch eine Tradition begründet, die die Engel im Himmel negativ besetzt, begründet Christoph Auffarth: »Die apokalyptische Tradition, besonders die außerhalb des Kanons unter dem Namen Henoch wachsende Apokalyptik, baut diese Metapher des Hofschranzentums, der Türöffner und Vorzimmerdamen, Conciergen, Bodyguards, persönlichen Assistenten und Minister, Geheimdienstler, die Gott von dem Volk abschirmen, aus. Das Volk leidet unter der direkten Herrschaft des tyrannischen Möchte-gern-sein-wie-Gott Satan, und Gott greift immer noch nicht ein. Erst jetzt bekommt er behutsam die Lage mitgeteilt und beauftragt den Engel Michael (sein Name ist die rhetorische Frage: ›Wer ist wie Gott?‹), nun endlich als Oberengel und General (Arch-Angelos) gegen die ausgedehnte Bürokratie des Teufels vorzugehen und ihn zum Endkampf aufzufordern.«⁴¹⁸

⁴¹⁶ I Hen 12,4–5.

⁴¹⁷ I Hen 15,2.

⁴¹⁸ Auffarth 2008, S. 39.

John Dee

Das Buch Henoch hat aber nicht nur für die verführten Menschenfrauen Folgen gezeigt. Weitreichende Folgen hatte es auch für John Dee. John Dee war im 16. Jahrhundert ein weitgereister Gelehrter, angesehener Mathematiker, Astronom und Besitzer einer der größten Privatbibliotheken der damaligen Welt. Und er war ein frommer Christ, astrologischer Berater von Königin Elizabeth I. von England – für die er sogar das Krönungsdatum astrologisch begründet aussuchte –, Alchemist, Wahrsager und Magier. Dee verband beide Welten, in und zwischen denen er sich bewegte: Mathematik war für ihn mystisch und Religion mathematisch zu erfassen. In nahezu den gesamten dreißig letzten Jahren seines 81jährigen Lebens widmete er sich vor allem der Kommunikation mit Engeln und deren Erforschung. Für seine Gespräche mit den Engeln hatte Dee zwei Hilfsmittel: Edward Kelley, den er als Kristallseher und Medium einsetzte, und eine bis dahin unbekannte Engelsprache, das ›Henochische‹ genannt. Kelley war ein nicht besonders gut beleumundeter Rechtsgelehrter, der keine Ohren mehr hatte, weil sie ihm zur Strafe für ein Betrugsdelikt abgeschnitten worden waren. In den Séancen mit Dee offenbarten die Engel Kelley mehrere Bücher umfassende göttliche Weisheiten, die sie ihm in henochischer Sprache mitteilten. Das Henochische verfügt über eine eigene Grammatik, einen eigenen Wortschatz und ein eigenes Alphabet, das Dee in einer spirituellen Konferenz am 26. März 1583 vom Engel Medicina sum, also dem Erzengel Raphael, übermittelt wurde :

	Klang	Titel		Klang	Titel		Klang	Titel
V	B	Pa	Ε	M	Tal	Γ	X	Pal
B	C / K	Veh	Ɑ	I / Y / J	Gon	Ɱ	O	Med
Ɱ	G	Ged	Ɑ	H	Na	Ɱ	R	Don
Ɱ	D	Gal	Ɱ	L	Ur	Ɱ	Z	Keph
Ɱ	F	Or	Ɱ	P	Mals	Ɱ	U / V / W	Van
Ɱ	A	Un	Ɱ	Q	Ger	Ɱ	S	Fam
Ɱ	E	Graph	Ɱ	N	Drux	Ɱ	T	Gisg

Abb. 28: Henochisches Alphabet⁴¹⁹

⁴¹⁹ Abb.: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Henochisches_Alphabet.png&filetimestamp=20080630095247&.

Die Sitzungen lassen sich so vorstellen: »Nach den vorbereitenden Gebeten, die häufig über eine Stunde in Anspruch nahmen, stieg den Schilderungen Kelleys zufolge ein Licht aus dem Kristall und schwebte zu Edward Kelley, welcher daraufhin begann, die Nachrichten der Engel zu übermitteln. John Dee hatte vor sich mehrere Tafeln, bestehend aus 49 mal 49 Feldern, in denen einzelne Buchstaben angeordnet waren. Kelley sah in dem Kristall einen Engel, der ihm identische Tafeln zeigte und auf diesen auf die Felder deutete, um einzelne Buchstaben zu übermitteln. Die *henochischen Rufe* wurden auf diese Weise in langen Sitzungen übermittelt, allerdings diktierte der Engel sie rückwärts, um diese Rufe nicht schon während der Sitzungen zur Wirkung zu bringen. Die ersten vier Rufe wurden zusammen mit ihren Übersetzungen diktiert, die Rufe fünf bis achtzehn wurden danach diktiert, ihre Übersetzungen wurden von den Engeln erst einige Wochen später diktiert. In der Zeit zwischen der Übermittlung der letzten zwölf Rufe und deren Übersetzungen wurden die Namen der 91 ›Teile der Erde‹ und deren Bezüge zu Regionen der Erde übermittelt sowie die vier Tafeln der Elemente. Als letztes wurde der Ruf der Æthyre übermittelt, daraufhin dessen Übersetzung und die Namen der 30 Æthyre.«⁴²⁰

Noch bis vor kurzem war ein aus Karten und einem Buch bestehendes Set erhältlich, das ›Die henochische Kraft. Das Alphabet der Engel‹ (Ahlerstedt: Param-Verlag 2005) zu entschlüsseln helfen sollte – eine Lieferung in die USA und die Länder des Commonwealth allerdings war verboten.

Erst als Edward Kelley John Dee die angeblich angelische Order weitergab, sie sollten ihre Frauen tauschen, brach Dee den Kontakt zu Kelley umgehend und für immer ab. Seiner numerologisch fundierten Engelsmagie aber blieb John Dee treu. Weniger der Gelehrte als der Mystiker John Dee lebt fort: in William Shakespeares ›Sturm‹, in Umberto Ecos ›Das Foucaultsche Pendel‹, in Mary Hoffmans ›Stravaganza‹-Fantasytrilogie und bei H. P. Lovecraft. Christoph Marzi suggeriert in seinen ›Lycidas‹-Romanen, John Dee sei ein Untoter und unter anderem in John Milton inkarniert, und Gustav Meyrink macht Spuren von Dees Leben in dem des Protagonisten seines Romans ›Der Engel vom westlichen Fenster‹ fest. In seiner im ›Bücherwurm‹ 1927 erschienenen Selbstanzeige ›Mein neuer Roman‹ berichtet Meyrink von seiner inneren Notwendigkeit, den Roman über John Dee zu schreiben,

⁴²⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Henochische_Sprache (Hervorhebung im Text).

als sei die Idee ihm von Dee diktiert, wie diesem einst die Engel ganze Bücher diktiert hatten: »Sir John Dee of Gladhill! [...] als ich vor ungefähr 25 Jahren seine Lebensgeschichte las – ein Schicksal, so abenteuerlich, phantastisch, ergreifend und furchtbar, dass ich kein ähnliches ihm an die Seite zu stellen wüsste, da fraß sich in mein Gemüt das Gelesene so tief ein, dass ich bisweilen des Nachts hinaufwanderte in die Alchemistengasse Prags auf dem Hradschin als junger Mensch und mich in die romantische Idee hineinträumte, aus einer der verfallenen Türchen des einen oder anderen der kaum mannshohen Häuser könnte mir John Dee leibhaftig entgengetreten in die mondscheinnasse Gasse, mich anreden und mich verwickeln in ein Gespräch über die Geheimnisse der Alchemie [...] Endlich kam mir der befreiende Gedanke, das Schicksal eines heute lebenden Menschen mit dem des ›toten‹ John Dee zu verflechten – auf diese Weise gewissermaßen einen Doppelroman zu schreiben. – Ob ich selber dieser Lebende bin? Ich könnte bejahen und könnte auch verneinen.«⁴²¹

Spuren vom Ersten Buch Henoch lassen sich ausziehen bis zu Erich von Däniken, der es zum »unmöglichste[n] Buch der Welt« adelt. Ob und inwieweit das Phänomen der Außerirdischen, wie sie etwa Erich von Däniken darstellt, in diesen Zusammenhang gehören, soll dahingestellt bleiben. Phänomenologisch weisen sie allerdings große Ähnlichkeiten auf, vor allem mit den gefallenen Engeln, wie sie das Buch Henoch bevölkern – ›Die Götter waren Astronauten‹ heißt denn auch eines der Bücher, das nachweisen will, dass die Götter keine metaphysischen, sondern reale Wesen gewesen seien, außerirdische Intelligenzen, die auf der Erde Spuren und Werke hinterlassen haben.

In seinem 2007 publizierten Buch ›Falsch informiert!: Vom unmöglichsten Buch der Welt, Henochs Zaubergärten und einer verborgenen Bibliothek aus Metall‹⁴²² widmet sich Däniken explizit den Überlieferungen des Buches Henoch. Im Werbetext des Verlags heißt es: »Hier zeigt sich der Forscher Erich von Däniken von seiner sachlichen Seite, der akribisch uralte Texte analysiert und dem verblüfften Leser die Augen öffnet: Die menschliche Urgeschichte verlief ganz anders, als die Religionen es verkünden. Dies ist sauber belegbar. Welche ›Wächter des Himmels‹ trieben vor

⁴²¹ Meyrink 1927, S. 236ff.; zitiert nach Meyrink, 1975, S. 525f.

⁴²² Däniken 2007.

Jahrtausenden Sex mit den Menschenkindern? Wer war dieser Henoch, der damals ›in einem feurigen Wagen‹ über die Erde hinaus getragen wurde? Wer verbirgt sich hinter den ›gefallenen Engeln‹, und wer sind die Erzengel ›Vrevoel‹, ›Bertil‹ und ›Uriel‹, die Henoch ein ›Rohr der Schnellschreibung‹ überreichten und ihm astronomische Bücher diktieren? Wer ist ›die große Majestät‹, die Henoch persönlich ›mit seiner Stimme‹ begrüßte und schließlich die so genannte ›Sintflut‹ verursachte? Wo sind die von Henoch verfassten Bücher?⁴²³

Für Erich von Däniken sind die Besucher fremder Welten verborgene Engel, wie überhaupt die Ufologie mit Engelssurrogaten argumentiert, die sich mit den biblischen Engeln die »Funktion der Zusage höherer Aufmerksamkeit gegenüber dem menschlichen Treiben«⁴²⁴ teilen. Die im Buch Henoch überlieferte Zeugung von menschlich-engelhafter Zwischenwesen sieht Erich von Däniken als Beleg für die Existenz Außerirdischer: »Stellt sich hier nicht ernsthaft die Frage, ob die menschliche Rasse nicht ein Akt gewollter ›Züchtung‹ fremder Wesen aus dem Weltall ist? Was sonst kann die immer wiederkehrende Befruchtung der Menschheit durch Riesen und Himmelssöhne mit der darauf folgenden Ausrottung misslungener Exemplare für einen Sinn haben? [...] Die Möglichkeit der Aufzucht einer intelligenten menschlichen Rasse ist heute keine so absurde These mehr.«⁴²⁵

Carl Gustav Jung publizierte 1958 eine Abhandlung mit dem Titel ›Ein moderner Mythos. Von Dingen die am Himmel gesehen werden‹. Auch hier werden Engel als Außerirdische interpretiert.⁴²⁶ Als Vater dieses Gedankens kann Emanuel Swedenborg angesehen werden. Aus Swedenborgs Angelologie lassen sich, folgt man Edgar Wunder, »idealtypisch drei Grundströmungen außerirdischer Angelologien differenzieren – eine christliche, eine theosophische und eine szientistische«⁴²⁷, als deren letzterer Protagonist Edgar Wunder Erich von Däniken sieht: »Ganz im säkularen Gewand wird hier versucht, historische Berichte über Engel und andere Götterboten als Beleg für Besuche Außerirdischer zu interpretieren, unter bewusster Vermeidung traditionell-religiöser Semantiken. Die

⁴²³ zitiert nach http://www.amazon.de/informiert-unm%C3%B6glichsten-Zauberg%C3%A4rten-verborgenen-Bibliothek/dp/3938516569/ref=pd_sim_b_4.

⁴²⁴ Wolff 1991, S. 5.

⁴²⁵ Däniken 1986; S. 73.

⁴²⁶ vgl. Wunder 2008, S. 179–186.

⁴²⁷ Wunder 2008, S. 180.

dabei entworfenen Kosmologien weisen jedoch ein derart hohe Strukturähnlichkeit mit christlichen und teils auch theosophischen Weltdeutungen auf, dass man sie als deren Reformulierung betrachten kann.«⁴²⁸

So übergeht denn Erich von Däniken in seiner Aneignung des Buches Henoch, dass es sich bei Henochs Engeln um gefallene handelt – Dänikens Außerirdische kommen auf die Erde und kehren zu ihrem Ausgangspunkt zurück, um einmal wiederzukommen.

Wim Wenders und Peter Handke, ›Der Himmel über Berlin‹

Wim Wenders, Richard Reitinger und Ulrich Zieger, ›In weiter Ferne, so nah!‹

Ein sanfte Variante der von Henoch überlieferten Verführbarkeit der Engel durch die Anziehungskraft menschlicher Sinnlichkeit und Erotik ist Wim Wenders' Film ›Der Himmel über Berlin‹ (1987). Der von Bruno Ganz dargestellte Engel Damiel verliebt sich – dazu sind Wenders' Engel in der Lage – in die Zirkusartistin Marion, verkörpert von Solveig Dommartin, die bei ihrer Trapeznummer ein Kostüm mit Engelsflügeln trägt. Damiel befindet sich schon vor der Begegnung mit Marion in einer Krise, im Überdenken seiner eigenen Situation, aus der er sich zu befreien sucht. Es ist das diffuse Bedürfnis, sein Engelsein zu verlassen und sich dem Menschsein zu nähern, in aller Schmerzhaftigkeit und aller Freude; Damiel möchte in den Dingen statt über ihnen sein. So wird die Begegnung mit Marion zum Schlüsselerlebnis, zum Katalysator seiner Sehnsucht. Aus dem Wunsch heraus, ihr körperlich nahe zu sein, fasst Damiel den Entschluss, selbst körperlich (und damit auch endlich bzw. sterblich) zu werden, seine Engelsexistenz also gegen eine menschliche zu tauschen.

Cassiel, der zweite Engelprotagonist des Films, möchte seine Engel-Existenz beibehalten, deren Grundfesten er mit Worten beschreibt, die Wahlkampslogans gleichen: »Allein bleiben! Geschehen lassen! Ernst bleiben! [...] Nichts weiter tun als anschauen, sammeln, bezeugen, beglaubigen, bewahren! Geist bleiben! Im Abstand

⁴²⁸ Wunder 2008, S. 181.

bleiben! Im Wort bleiben!«⁴²⁹. Daniel dagegen formuliert ein neues Bedürfnis: »Ich möchte [...] nicht mehr so ewig drüberschweben, ich möchte ein Gewicht an mir spüren, das die Grenzenlosigkeit an mir aufhebt und mich erdfest macht.«⁴³⁰

Wenn man das Schweben als die menschenmöglich maximale Annäherung an das Fliegen annimmt, sucht Daniel in dem Maße, in dem Marion als Mensch sich durch ihre Artistik von der Schwerkraft gelöst zu haben und unter der Zirkuskuppel zu fliegen scheint, also engelhaft wird, in seiner Menschwerdung die Schwerkraft – als gefallener Engel findet er sich auf der Erde liegend vor, am Potsdamer Platz, einem Stück Berliner Niemandsland der Vorwendezeit, neben sich einen metallenen Brustpanzer, den er bald zu Geld macht, um sich Kleidung zu kaufen. Der Harnisch mag für die in seiner Brust, in seinem Herzen eingeschlossenen Gefühle stehen, die nun durch seinen Fall befreit sind, während er als Engel, gemeinsam mit seinem von Otto Sander dargestellten Gefährten Cassiel, darunter gelitten hat, dass er die Menschen durch ihre Gedankenstimmen zwar verstehen, ihnen aber nicht helfen und sich ihnen nicht zu erkennen geben konnte.

Daniel wird mit Marion glücklich, sie verstehen einander. Als sie gegen Ende des Films dem Mensch gewordenen Daniel in einer Bar begegnet, trägt sie Ohrringe, die wie Engelsflügel geformt sind, und gesteht ihm ihre Liebe: »Letzte Nacht träumte ich von einem Unbekannten, meinem Mann. Nur mit ihm konnte ich einsam sein, offen werden für ihn, ganz offen, ganz für ihn, ihn ganz als Ganzes in mich einlassen, ihn umschließen mit dem Labyrinth der gemeinsamen Seligkeit. Ich weiß, du bist es.«⁴³¹

So haben Mensch und Engel die Positionen getauscht: Während Daniel (mit Cassiel) in der Eingangsszene von der Gedächtniskirche herab auf Berlin und die hier lebenden Menschen gesehen hat, steht er nun unter Marion, die in der Zirkuskuppel schwebt, und gibt ihr mit einem Seil Halt. Der Schluss des Films zeigt die beiden Engelpositionen, die unveränderte und die veränderte: In der vorletzten Szene sieht man Daniels Hand schreiben: »Ich ... weiss ... jetzt, was ... kein...

⁴²⁹ Wenders/Handke 1989, S. 21.

⁴³⁰ Wenders/Handke 1989, S. 19f.

⁴³¹ Wenders/Handke 1989, S. 163.

Engel ... weiss«⁴³², und in der letzten Szene sitzt Cassiel allein auf dem Flügeln der Viktoria auf der Siegesssäule.

In mancher Hinsicht kommen Wenders und Handke Rainer Maria Rilke nah, dessen Sicht auf die Engel ein späteres Kapitel gilt: Mit der Erwähnung des Puppenspiels in der fünften der ›Duineser Elegien‹ klingt das Motiv des Kindes an, aber auch explizit ist für Rilke das Kind in seinem als vorbewusst charakterisierten Zustand ein Modell für echtes Sein, wie der Engel es ist, wenn auch im Gegensatz zu diesem nur temporär. Ähnliches unternehmen Wim Wenders und sein Drehbuchcoautor Peter Handke im ›Himmel über Berlin‹; auch ihnen gilt der unbewusste, naive Zustand der Kindheit als Ideal: In der Eingangssequenz des Films hört man Damiels Stimme ein Gedicht vorlesen, zugleich ist zu sehen, wie eine Hand mit Füllfederhalter auf ein Blatt Papier die zentralen Verse des Gedichts schreibt: »Als das Kind Kind war, / wusste es nicht, dass es Kind war, / alles war ihm beseelt, / und alle Seelen waren eins.«⁴³³ Diese Verse erinnern an einen Passus aus dem ersten Brief des Paulus an die Korinther: »Als ich ein Kind war, da redete ich wie ein Kind und dachte wie ein Kind und war klug wie ein Kind; als ich aber ein Mann wurde, tat ich ab, was kindlich war. Wir sehen jetzt durch einen Spiegel ein dunkles Bild; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise; dann aber werde ich erkennen, wie ich erkannt bin. Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.«⁴³⁴ Kinder sind denn auch die einzigen menschlichen Wesen im ›Himmel über Berlin‹, die die Engel tatsächlich wahrnehmen und nicht nur gelegentlich erahnen.

Uwe Wolff stellt Wim Wenders und Peter Handke mit ihrem Drehbuch zum ›Himmel über Berlin‹ in die Tradition von Ernst Jüngers »stereoskopischem Blick, mit dem er die magische und die empirische Seite der Wirklichkeit zugleich wahrnehmen will.«⁴³⁵ Damiel und Cassiel gäben dabei zwei »Möglichkeiten der Betrachtung der Welt und des Menschen« Gestalt: »Cassiel verkörpert die strikte Trennung von Transzendenz und Immanenz«, »Damiel dagegen steht für eine immanente Transzendenz, eine

⁴³² Wenders/Handke 1989, S. 168.

⁴³³ Handke 1989; in: Wenders/Handke 1989, S. 4.

⁴³⁴ 1. Kor 13,11–13.

⁴³⁵ Wolff 1991, S. 20.

Mystik des Alltäglichen, die leidvolle Erfahrungen nicht ausschließt, weil sie das ganze Leben als Wunder und Erscheinungsform des Göttlichen akzeptiert.«⁴³⁶

Eine andere Quelle für seinen Film ›Der Himmel über Berlin‹ gibt Wim Wenders explizit preis: Walter Benjamins Interpretation (1940) von Paul Klees Zeichnung ›Angelus novus‹ (1920). Die beiden Engelprotagonisten Damiel und Cassiel halten sich oft in der Berliner Staatsbibliothek am Potsdamer Platz auf; hier lauschen sie den Gedankenstimmen der Lesenden. Nachdem der ›Erste Lesende‹ die Engel etwas über den mehrstöckigen Aufbau des tropischen Regenwalds hat wissen lassen, hören sie von der »Zweiten Lesenden«: »Walter Benjamin kaufte 1921 Paul Klees Aquarell ›Angelus novus‹ (Abb. 34). Bis zu seiner Flucht aus Paris im Juni 1940 hing es in seinen wechselnden Arbeitszimmern. In seiner letzten Schrift, ›Über den Begriff der Geschichte‹ (1940), interpretierte er das Bild als Allegorie des Rückblicks auf die Geschichte.«⁴³⁷ Thomas Hennig hat darauf hingewiesen, dass im Film selbst nur der erste Satz der oben zitierten Passage des Filmbuchs Verwendung findet.⁴³⁸ Simone Malaguti sieht auch in Wenders' Engeln »Engel der Geschichte: »Mit dem [...] ›Angelus novus4 (1920) von Paul Klee in der Interpretation von Walter Benjamin verbindet die Engel Damiel und Cassiel der Umstand, dass sie selbst die Engel der Geschichte sind, die, zurückblickend, schon die Gegenwart als eine Art Vergangenheit sehen, welche sich wiederholt und auf das Heute verweist. Es sind liebevolle und sanfte Engel, die allerdings zugleich die entsetzten, kritischen und gelähmten Augenzeugen allen jenes schrecklichen Geschehens und Unheils auf der Welt sein müssen, welches sie nicht verhindern können.«⁴³⁹

In der Fortsetzung ›In weiter Ferne, so nah!‹ (1993) findet Damiel sich als lebenslustiger Pizzabäcker wieder, während sein Freund Cassiel Mensch wurde, ohne es zu wollen, und fiel, ohne verliebt zu sein. Cassiel gelingt es nicht, sich in der Menschenwelt zurechtzufinden, bis er Opfer eines Verbrechens wird, stirbt und wieder Engel wird. Beide Engel rücken damit einmal mehr in die Nähe von Rilkes ›Fünfter Elegie‹: Cassiel ähnelt dem Ich des Gedichts, während Damiel und Marion

⁴³⁶ Wolff 1991, S. 21.

⁴³⁷ Wenders/Handke 1989, S. 23.

⁴³⁸ vgl. Henning 1996, S. 203.

⁴³⁹ Malaguti 2010, S. 34.

als »endlich wahrhaft lächelnde[s] Paar« die Utopie »kühnen / hohen Figuren des Herzschwungs« leben, »vor den Zuschauern rings«. ⁴⁴⁰ In einer Zirkusmanege.

Die Eingangsszene des Films ›In weiter Ferne, so nah!‹ zeigt Otto Sander als Cassiel auf den Flügeln der Victoria der Siegessäule sitzend; seine Gedankenstimme deklamiert, den Filmtitel zitierend und erklärend, das Selbstverständnis der Wendersschen Engel: »Ihr, die wir lieben, / Ihr seht uns nicht. / Ihr hört uns nicht. Ihr wähnt uns in weiter Ferne / Und doch sind wir so nah. / Wir sind Boten, / das Licht zu tragen/ zu denen im Dunkeln. / Wir sind Boten, / das Wort zu tragen zu denen, die fragen. / Wir sind nicht Licht, / Wir sind nicht Botschaft, / Wir sind die Boten. / Wir sind nichts. / Ihr seid uns alles.« ⁴⁴¹ Diese Engel haben keine Botschaft, sie haben, Um Augustinus' Definition aufzugreifen, kein officium, sie existieren als spiritus der Menschen, auf die sie sich beziehen und von denen sie ihre Daseinsberechtigung ableiten.

Diese Engel aber sind doppelt Gefallene; so motiviert sich auch die Wahl von Zeit und Ort des Filmgeschehens: »Die Engel kommen herab, die Kunst hebt den Menschen über die Erdschwere in die Höhe. Zur Exposition des Films gehört der Mythos eines zweiten Engelssturzes. Gott will sich enttäuscht von den Menschen abwenden und die Erde ihrem Schicksal überlassen. Als einige Engel protestieren und ein Plädoyer für die Sache des Menschen halten, werden sie auf die Erde verbannt. Ende des Zweiten Weltkriegs ist ihr terrestrisches Exil Berlin, der ›furchtbarste Ort der Welt‹, auch deshalb, weil dort in den Bunkern einer der dunkelsten Engel haust. Wie in Tolstoj's Erzählung ›Was der Mensch braucht‹ wird hier das vielfach belegte Motiv des für seine Solidarität mit den Menschen bestraften Engels aufgenommen«; Göttliches und Menschliches verschmelzen Handke und Wenders zu »einer immanenten Transzendenz, die epiphanisch aufleuchtet und sich im Symbol des Engels verdichtet«. ⁴⁴²

Immer wieder spielt sich der Film auf dem Niemandsland entlang der Berliner Mauer ab, einem Zwischenland im Zwischenzustand für Zwischenwesen im Zwischenzustand. Hier kommt Damiel nach seiner Menschwerdung zu Fall: »5058,

⁴⁴⁰ Rilke, Duineser Elegien, Die Fünfte Elegie; in: Rilke 1987, S. 705.

⁴⁴¹ Wenders 2006; zitiert nach Kramer 2006 S. 111.

⁴⁴² Wolff 1991, S. 22.

Total, außen, tags (9 Sek.) (Kamerafahrt vorwärts) In Farbe! Auf der Westseite der Mauer, in der Waldemarstraße, wo die Mauer von Thierry Noir farbenprächtig mit großen Köpfen und Figuren bemalt ist. Die Kamera fährt langsam vor und entdeckt hinter einer Straßenabsperierung Daniel, der auf dem Boden hingestreckt liegt. 5059. Nah, außen, tags (9 Sek.) Daniel mit dem Gesicht auf dem Boden. Plötzlich knallt ihm von oben sein Brustpanzer auf den Kopf. Mit einem Ruck wacht Daniel auf, schaut sich verwundert um, blickt zum Himmel, ... 5060. Total, außen, tags (3 Sek.) wo ein Hubschrauber der britischen Armee über ihm in der Luft schwebt.«⁴⁴³

Den angelologischen Blick behalten Wenders und Handke »Künstlern, Kindern und musischen Menschen«⁴⁴⁴ vor. Und Liebenden: Wim Wenders' Engel werden von Sinnlichkeit verführt. Diese Sinnlichkeit kommt im Film sowohl im engeren Sinne vor, wie er das Verhältnis von Daniel und Marion bestimmt, als auch im weiteren Sinn, wie er sich im Wunsch der Engel nach einem »In-den-Dingen-Sein« ausdrückt und an dem schließlich auch Cassiel teilhat.

Das Engelkonzept von Wim Wenders und Peter Handke kommt ohne Gott aus, sie setzen an seine Statt Kunst und Autonomie. Ihre »Engel führen ein Eigenleben, das Gott als Ursprung ihrer Fähigkeiten ausklammert [...] Diese Autonomie der Engel bestimmt auch die angebotene Beantwortung der im Film gestellten Sinnfragen: Den Engel Daniel führt die Menschwerdung in eine Kunst-Welt, die durch das Selbstverständnis der Filmemacher bestimmt ist. Während die biblische Rede von den Engeln gerade auf die sündhafte Natur des Menschen verweist, geschieht im ›Himmel über Berlin‹ Erlösung dadurch, dass der Mensch sich selbst verwirklicht. Die Widersprüchlichkeit der Welt mit all ihrer Grausamkeit bis hinab zum Tod am Kreuz erfahren diese Engel nicht. Angesichts ihrer Machtlosigkeit gegenüber dem tatsächlichen Zustand der Welt suchen sie vielmehr ihr Heil in einer künstlichen Welt«⁴⁴⁵, begründet Dieter Heidtmann.

⁴⁴³ Wenders/Handke 1989, S. 127.

⁴⁴⁴ Wolff 1991, S. 21.

⁴⁴⁵ Heidtmann 1999, S. 26f.

Josef von Sternberg, ›Der blaue Engel‹

Weniger sanft als Daniel nimmt sich Lola Lola aus, ein gefallener Engel, der mächtig ist, weil er erotisch verführt und andere zu Fall bringt. Sie ist die weibliche Protagonistin in dem Film ›Der blaue Engel‹, den 1929/1930 von Joseph von Sternberg nach Heinrich Manns Roman ›Professor Unrat‹ gedrehten Spielfilm. Gespielt von Marlene Dietrich, verführt Lola Lola den von Emil Jannings verkörperten Professor Rath und leitet damit dessen unglückliche Vollendung ein.

Der zweite Drehbuchentwurf sieht vor, gleich zu Beginn des Films mit einem dreimaligen Fallen auf den kommenden Fall des Professor Rath hinzuweisen: Als er beim Frühstück sitzt, fällt zuerst sein Vogel tot von der Stange (den seine Haushälterin im fertiggestellten Film achtlos in den Ofen wirft), dann fällt ihm ein Wasserglas um, schließlich lässt er die Serviette, mit der er versucht hat, das verschüttete Wasser aufzuwischen, hinunterfallen: »Arbeitszimmer Rath. Groß. Er lockt den Vogel. Keine Antwort. Rath lockt noch einmal und erhebt sich. Arbeitszimmer Rath. Gross: Durch die Gitterstäbe des Käfigs sieht Rath, wird noch ernster – Sehr betroffen. Öffnet die Käfigtür. Nimmt den toten Gimpel heraus, legt ihn auf die Hand. [...] Arbeitszimmer Rath. Nah: Die Wirtschafterin tritt zu Rath, nimmt ihm den Vogel von der Hand mit dem schwachen Trost: ›Gesungen hat er sowieso nicht mehr!‹ [...] Arbeitszimmer Rath. Groß: Rath zieht aus der Tasche sein Wachstuchnotizbuch. Er lehnt es gegen das Glas Wasser, aber so ungeschickt, dass das Glas umfällt. Rath nimmt die Serviette aus dem Kragen. Tupft das Wasser auf. Will die Serviette wieder in den Kragen stecken. Aber jetzt ist sie zu nass am Hals. Er lässt sie fallen. Beginnt zu lesen.«⁴⁴⁶

Rath erhält kein Echo auf seinen moralischen Kodex mehr (das Lied, das er pfeift, um den Vogel zu locken, heißt bezeichnend ›Treue Liebe‹), er wird Opfer seiner Unachtsamkeit und er lässt die überkommene bürgerliche Etikette fallen. Damit sind drei Voraussetzungen benannt, die ihn unter dem Einfluss von Lola Lola zum gefallenen Engel werden lassen.

⁴⁴⁶ Dirscherl/ Nickel 2000, S. 260.

Auch wenn Heinrich Mann Deutschland erst 1933 verließ, war er schon während der Film vorbereitet und gedreht wurde, persona non grata der immer stärker nationalsozialistisch geprägten Kulturpolitik geworden. So erschien die linientreue Satire-Zeitschrift ›Die Brennessel‹ am 4. Januar 1933, also noch vor der sogenannten »Machtergreifung«, mit einer Titelkarikatur, die Marlene Dietrichs bekannte sitzende Pose mit einem Kopf zeigt, der die karikierten Gesichtszüge Heinrich Manns trägt. Friedrich Hollaenders durch den Film berühmt gewordenes Lied »Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt« wird in der Unterzeile antisemitisch persifliert: »Ich bin von Kopf bis Fuß auf Juda eingestellt«, heißt es da. Heinrich Mann kam selbst auf seine Situation zu sprechen: »Kein Zweifel, ich war verhasst, populär machte mich gerade der Hass. Viel Nachfrage fand ein Hampelmann: mein Kopf und die Beine einer Schauspielerin. Ein Filmstoff von mir hatte alle drei, das Talent der Frau und ihre zwei reizenden Gliedmaßen, berühmt gemacht.«⁴⁴⁷

Auf das Dämonische, das nicht nur dem Autor des Romans entgegenschlug, sondern auch im Buch selbst, über die Verführung vermittelt, zum Tragen kommt, wies Theodor W. Adorno in seinem im Feuilleton der ›Neuen Zeitung‹ am 25. Januar 1952 publizierten Artikel ›Warum nicht ›Professor Unrat‹?‹ hin: »Der Roman fluoresziert desto bedrohlicher, je veralteter die stofflichen Voraussetzungen, die muffige Gymnasialstube mit dem ›Kabuff‹, der kindisch-sadistische Professor, das Laster von Bierkabarett und anrühiger Vorstadtvilla, die provinzielle Halbweltdame scheinen [...] Der Sexus schlägt in die Atmosphäre, und die Bürger samt ihrem Anhang werfen die Maske des Normalen ab und zeigen Dämonenfratzen. Zugleich aber auch das hilflos Preisgegebene, das von der Ordnung ihres Daseins sonst fortgebannt wird.«⁴⁴⁸ Adorno betont aber auch die gerade in der Dimension des Dämonischen entschärfte Auffassung des Stoffs im Film gegenüber der im Roman: »Vor lauter Entzücken über den sorgfältig dosierten sex appeal übersieht man, dass das Gremium [der »Filmschaffenden mit dem Herzen auf dem rechten Fleck«] jeden gesellschaftlichen Stachel entfernte, aus dem Spießerdämon eine rührselige Lustspielfigur bereitete. Bei Heinrich Mann endet Unrat im Gefängniswagen. Größe gewinnt er, als Verkommener, durch die Obsession der Rache.«⁴⁴⁹ Werner

⁴⁴⁷ zitiert nach Wißkirchen 1996, S. 6.

⁴⁴⁸ Adorno 1952; zitiert nach Wißkirchen 1996, S. 82.

⁴⁴⁹ Adorno 1952; zitiert nach Wißkirchen 1996, S. 82.

Sudendorf versucht dagegen, Josef von Sternbergs Film gerade auch in diesem Punkt zu retten: »Sternberg zeichnet den Machtkampf, den die Sexualität mit der Moral austrägt«, schreibt er und sieht in Lola Lola auch die Lulu Frank Wedekinds.⁴⁵⁰

Karsten Lehmann betrachtet Marlene Dietrichs Fallen machenden Engel Lola Lola als Prototyp mancher neuerer und heutiger »Pop-Angels«⁴⁵¹, etwa im Film ›Eiskalte Engel (2000, 2003 und 2004 als Remake von ›Gefährliche Leidenschaften‹ (1959)), oder auch ›Drei Engel für Charlie‹: »Die Hauptrolle spielen Frauen, die mit vollem Körpereinsatz ihre Ziele verfolgen und sich bei diesem Geschäft nur wenig um die Belange anderer kümmern.«⁴⁵² Von ihnen, so Lehmann, lassen sich die – eher männlichen – expressiven Engel der Heavy-Metal-Szene und die – meist weiblichen – verführerischen Engel der Gothic-Szene ableiten. Er resümiert: »Erstaunlich sind aber vor allem die gefallenen und dunklen No-Angels des großen Business. Sie scheinen sich in den vergangenen Jahren vor allem bei den Engelsdarstellungen der Subkulturen bedient und sie in familienverträgliche Bilder übersetzt zu haben.«⁴⁵³

Alexandre Cabanel, ›L'Ange déchu‹

Eher männlich als weiblich ist Alexandre Cabanels ›L'Ange déchu‹. Das Gemälde entstand 1847 in Rom. Der 25jährige Maler hielt sich zu dieser Zeit in der Villa Medici auf, was ihm ein Fünfjahresstipendium ermöglichte, das mit dem ihm von der Pariser Akademie verliehenen Prix de Rome verbunden war. Nach einem Orest-Bildnis ist ›L'Ange déchu‹ seine zweite dort gemalte Arbeit. Das Bildthema hatte er mit besonderem Bedacht gewählt; an einen Freund schreibt er, stolz über seine originelle Erfindung des Gegenstands: »Mon tableau d'envoi cette année-ci, sera beaucoup moins considérable quant à la dimension de la toile, mais bien plus intéressant comme sujet, et motifs d'exécution. Ce sujet est à peu près une trouvaille de moi, que je rumine encore du reste, et retourne dans tous les sens pour améliorer par conséquent, du moins je fais mon possible.«⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ Sudendorf 1996, S. 125.

⁴⁵¹ Lehmann 2008, S. 159–163.

⁴⁵² Lehmann 2008, S. 160.

⁴⁵³ Lehmann 2008, S. 163.

⁴⁵⁴ Alexandre Cabanel an Alfred Bruyas, 27. September 1847; zitiert nach Hilaire/Amic 2010, S. 148.



Abb. 29: Alexandre Cabanel, L'Ange déchu (Studie), Öl auf Leinwand, 1846, 25,2 x 37,4 cm, heute Musée Comtadin-Duplessis, Carpentras⁴⁵⁵



Abb. 30: Alexandre Cabanel, L'Ange déchu, Öl auf Leinwand, 1847, 121 x 189,7 cm, heute Musée Fabre, Montpellier⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ Abb.: <http://www.oceansbridge.com/paintings/artists/dec2011/Alexandre-Cabanel/Alexandre-Cabanel-xx-Fallen-Angel-%28study%29-xx-Musee-Comtadin-Duplessis.jpg>.

⁴⁵⁶ Abb.: http://www.thearttribune.com/spip.php?page=docbig&id_document=2786.

In der Bibliothek der Villa Medici hatte er sich am 27. Januar 1846 eine Ausgabe von Miltons ›Paradise Lost‹ ausgeliehen. So trägt Cabanels gefallener Engel Züge von Miltons Lucifer auch insofern, als Cabanel einen einzelnen gefallenen Engel, ein gefallenes Individuum ins Bild setzt, anders als Ausarbeitungen des Sujets etwa von Pieter Brueghel, der ganze Heerscharen vom Himmel stürzen lässt. Im schon zitierten Brief an Bruyas setzt Cabanel auseinander, dass er in seinem gefallenen Engel zwei Figuren in eine fasst: » [...] le principal motif de mon tableau est le génie du mal, Satan! Sur qui, jadis, Dieu s'était complu à répandre les grâces de la beauté divine, aujourd'hui puissance brisée courbant la tête devant son créateur et maître, de qui il avait osé se faire rival. Il cache la honte de sa défaite cependant, toujours fier, désespéré, vindicatif.«⁴⁵⁷ Der ehemals mit göttlicher Schönheit ausgezeichnete Engel hat diese auch in seinem Fall nicht abgelegt, aber verbirgt sein Gesicht – in der Ölstudie mit seinen Händen ganz, in der ausgeführten Version teilweise mit dem rechten Unterarm. Mit diesem Verbergen, so legt der Maler es nahe, drückt der gefallene Engel seine Scham darüber aus, dass er es gewagt hatte, mit seinem Schöpfer in Konkurrenz zu treten. Diese Hybris steht ihm ins Gesicht geschrieben, das er nun weder seinem Schöpfer noch dem Betrachter zuwenden mag. Verstärkt wird seine Scham, die er neben seinem Stolz, seiner Verzweiflung und seiner Rachsucht empfindet, dadurch, dass der Himmel von nicht-gefallenen Engel wie von seinem negativen, also – absolut genommen – positiven Spiegelbild bevölkert ist, einer Heerschar in den Wolken fliegender Engel. Diese Gegenüberstellung steht für Cabanel im Zentrum seines Bilds: »Cette opposition de bonheur qui rappelle à Satan sa splendeur passée est à peu près le sujet du tableau. Le tout m'offre des incidences assez poétiques à rendre.«⁴⁵⁸

So zufrieden der Künstler mit seinem Werk war, so schwer traf ihn der Verriss bei der Ausstellung der Arbeit in der École des beaux-arts 1848: »le mouvement et faux, le dessin incorrect et l'exécution maigre«⁴⁵⁹, lautete das harsche Urteil. Man sah sich durch die anatomische Auffassung, den Strich und die Ausführung in dem vielsprechenden Talent getäuscht. Cabanel war tief geknickt: Zwar hatte er wohl wegen seiner neuartigen Malweise und des außergewöhnlichen Sujets mit einem gewissen Befremden gerechnet, nicht aber mit einem so tiefgreifenden Miss- bzw.

⁴⁵⁷ Alexandre Cabanel an Alfred Bruyas, 27. September 1847; zitiert nach Hilaire/Amic 2010, S. 148.

⁴⁵⁸ Alexandre Cabanel an Alfred Bruyas, 27. September 1847; zitiert nach Hilaire/Amic 2010, S. 149.

⁴⁵⁹ zitiert nach Hilaire/Amic 2010, S. 151.

Unverständnis seiner Absichten, etwas gänzlich Neues zu schaffen. So wird der Darsteller des gefallenen Engels selbst zu einem: »La chute d'un ange rebelle prend ainsi valeur de métaphore pour les ambitions désavouées d'un artiste jugé par ses pairs«⁴⁶⁰, bringt Sylvain Amic Künstler und Dargestellten zusammen.

Interessant ist, den ausgeführten Engel mit der ein Jahr zuvor entstandenen kleinen Ölstudie zu vergleichen, in Hinsicht auf die Körperhaltung und auf den dem Betrachter ab- bzw. zugewandten Blick. Als wäre die Ölstudie das erste, die ausgeführte Fassung das zweite Panel eines Comicstrips, scheint es, als sei der Engel nach seinem Sturz erwacht. Ein Zeichen für dieses Erwachen des Engels ist die Gestaltung des Himmels: Während in der Studie dunkle Wolkenfetzen den Himmel dräuend und unruhig machen und nur einzelne, wie in sie eingewachsene Engelfiguren schemenhaft erkennen lassen, ist der Himmel der ausgeführten Gemäldes hell, die Wolken haben sich bis auf einige wenige ganz am Horizont stehende verzogen. An Stelle der Wolken sind deutlich Engel zu sehen, die, alle in eine Richtung fliegend (oder fliehend), sich vom gefallenen Artgenossen wegbewegen. Sie suchen aneinander Schutz, heben wie verzweifelt die Arme, wenden den Blick ab. Der Flügelansatz des gefallenen Engels der Studie hat – als einziges Element der sonst dunkel gehaltenen unteren Bildhälfte eine grau-gelbliche Farbgebung, die gleiche wie die Engel am Himmel. Gegen den rechten Flügel ist von innen etwas Dunkles gelehnt, das wie ein übergroßer Fledermaus-Flügel aussieht, und am oberen Flügelrand hat sich eine schwarze Krallen festgehakt – das Böse hat den soeben gefallenen Engel schon fest im Griff.

Die um ein vielfaches kleinere Ölstudie zeigt den gefallenen Engel dem Betrachter abgewandt, er stützt den wie vom Aufprall schmerzenden Kopf in die linke Hand, so dass er den oben erläuterten *gestus melancholicus* einnimmt. Das ausgeführte Gemälde dagegen zeigt den Engel mit erhobenen, ineinander gefalteten, fast ineinander gekrallten bzw. geballten Händen, er hebt den Blick frontal und offensiv, fast aggressiv zum Betrachter hin. Seine Körperhaltung wirkt in Verbindung mit dem Blick und der betont schön gestalteten Nacktheit lasziv und provokant. Seine neu gewonnene Macht ist Sinnlichkeit und Verführung.

⁴⁶⁰ Amic 2010, S. 152.

Ein Hinweis auf die zu Leben gekommene Rebellenhaftigkeit des ausgeführten
gefallenen Engels mag neben dem dem Betrachter zugewandten, gleichsam
erwachten Blick sein, dass sich in der Studie eine Efeuranke als abgerissener Zweig
achtlos neben dem Engel findet, während sie im ausgeführten Gemälde auf dem
Felsen liegt und ihn überwächst. Efeu gilt nicht nur als Symbol für Treue und
Freundschaft (eben weil die Pflanze zum Gedeihen etwas braucht, an dem sie
ranken kann), sondern auch, weil sie immergrün ist, als Symbol der Unsterblichkeit.
Zudem steht der Efeu auch für militärischen Ruhm – im antiken Griechenland wurden
den siegreich heimkehrenden Soldaten daraus Kränze geflochten. Und er spielt als
Symbol der Sinnlichkeit eine Rolle im Dionysos- bzw. Bacchuskult: Mänaden bzw.
Bacchanten, Satyrn und Silene wurden mit Efeu bekränzt und auch die Thyrosstäbe
erhielten Schmuck aus Efeuranken. Unsterblichkeit, kämpferische Meriten und
Sinnlichkeit kennzeichnen diesen gefallenen Engel Alexandre Cabanels in der
ausgeführten Version. Er ist vom Melancholiker zum Mächtigen geworden.

Leonardo da Vinci, ›L'Angelo incarnato‹

Deutlich frivoler als Cabanels Engel zeigt Leonardo da Vincis mensch- und
fleischgewordener Engel ›L'Angelo incarnato‹, was Sinnlichkeit und Verführung eines
Engels bedeuten können. Das Blatt sorgte für eine Sensation, als es 1991 auf einer
Auktion in New York erstmals öffentlich präsentiert wurde. Der Leonardo-Experte
Carlo Pedretti konstatiert: »Wir stehen hier vor einem der beeindruckendsten Werke
des Künstlers aus der Renaissance«⁴⁶¹; der französische Psychoanalytiker André
Green ist sogar der Ansicht, mit diesem Fund sei »a fundamental chapter opened in
Leonardo studies«⁴⁶². Die Zeichnung ging nach ihrer Versteigerung auf Welttournee
und wurde zwischen 1993 und 2006 in Europa, Amerika, Südafrika und Asien
gezeigt – »with a particular success in Singapore«⁴⁶³. Heute befindet sich das Blatt in
Berliner Privatbesitz.

⁴⁶¹ zitiert nach http://www.wayitalia.net/rootde/festival_918.html; vgl. dazu Pedretti/Melani/Arasse 2009
und Marotzki 2011.

⁴⁶² Green 2009, S. 156.

⁴⁶³ Pedretti 2009, S. 9.



Abb. 31: Leonardo da Vinci, L'Angelo incarnato, 1513/1514, schwarze Kreide oder Kohle auf blauem Papier, 26,8 x 19,7 cm, heute Privatbesitz, Berlin⁴⁶⁴

Insbesondere Sigmund Freuds Ansicht zur Sexualität Leonardos, die er in ›Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci‹ 1910 publizierte, schien mit der Auffindung dieses Blattes entschieden bestätigt. Freud hatte sich dafür ausgesprochen, dass Leonardo homoerotische Neigungen gehabt und in seinen Schülern Objekte der Begierde und teilweise der Erfüllung gefunden hätte. Damit wandte sich Freud gegen Leonardo-Biographen seiner Zeit, die jede Form sexueller Beziehungen zwischen Leonardo und seinen Schülern ausgeschlossen hatten.

⁴⁶⁴ Abb.: <http://milanoartexpo.files.wordpress.com/2011/09/leonardo-da-vinci-angelo-incarnato-recto.gif>. Für den Hinweis auf Leonardos Zeichnung danke ich Eckart Goebel.

Freud schreibt: »Wenn ein biographischer Versuch wirklich zum Verständnis des Seelenlebens seines Helden durchdringen will, darf er nicht, wie dies in den meisten Biographien aus Diskretion oder aus Prüderie geschieht, die sexuelle Betätigung, die geschlechtliche Eigenart des Untersuchten mit Stillschweigen übergehen [...] Anderes als Spuren von unverwandelter sexueller Neigung werden wir bei Leonardo nicht erwarten dürfen. Diese weisen aber nach einer Richtung und gestatten, ihn noch den Homosexuellen zuzurechnen. Es wurde von jeher hervorgehoben, dass er nur auffällig schöne Knaben und Jünglinge zu seinen Schülern nahm. Er war gütig und nachsichtig gegen sie, besorgte sie und pflegte sie selbst, wenn sie krank waren, wie eine Mutter ihre Kinder pflegt, wie seine eigene Mutter ihn betreut haben mochte. Da er sie nach ihrer Schönheit und nicht nach ihrem Talent ausgewählt hatte, wurde keiner von ihnen [...] ein bedeutender Maler. [...] Wir wissen, dass wir der Einwendung zu begegnen haben, das Verhalten Leonardos gegen seine Schüler habe mit geschlechtlichen Motiven überhaupt nichts zu tun und gestatte keinen Schluss auf seine sexuelle Eigenart.«⁴⁶⁵

André Green sieht mit ›L'Angelo incarnato‹ sowohl die traditionelle Leonardo-Forschung widerlegt als auch Freud übertroffen: »The Angel in the Flesh was coming to contradict the historians of art and Freud as well, caught red-handed, not to have improperly emphasized the subject of sexuality but, on the contrary, for having overrated the painter's inhibition.«⁴⁶⁶

Beeindruckend und aufsehenerregend war und ist nicht nur, dass eine bislang der Kunstgeschichtsschreibung unbekannte Zeichnung Leonardos auf dem Markt auftauchte. Beindruckend und aufsehenerregend war und ist auch die deutliche Erektion, die der Engel mit einem durchsichtigen Schleier eher betont als verbirgt. Ob mit ihr, verstärkt durch den erhobenen Zeigefinger, dessen lateinischer Name index ist, ein Index, ein Hinweis für Aufstand gegeben ist, mag dahinstehen, auch wenn es naheliegt. Margherita Melani geht noch etwas weiter, wenn sie fragt: »Could Leonardo's ›Angel in the Flesh‹, with its visible erection, be a visual metaphor for this ›rising up‹ (sublimation?) of the human sexuality as ›excited‹ by the intellect?«⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ Freud 1910, o. S.

⁴⁶⁶ Green 2009, S. 156.

⁴⁶⁷ Melani 2009, S. 176.

Picassos Satz »Yes, Da Vinci promises Heaven: look at this raised finger«⁴⁶⁸ ist vor diesem Hintergrund zweideutig.

Die Arm- und Handhaltung des ›Angelo incarnato‹ findet sich auch bei zahlreichen Verkündigungsengeln, die Leonardos Schüler zeichnen oder malen: Während die linke Hand mit angewinkeltem Arm das Gewand hält, verweist die rechte Hand am ausgestreckten Arm gen Himmel. André Green sieht in dieser zweifachen Geste etwas Zweideutiges, eine doppelte Ver- bzw. Ankündigung, die sich im Gesichtsausdruck widerspiegelt: »[...] while the left hand suggests a seductive posture and seems to be announcing the fall of the garments, the right hand makes signs to us to remind the imminent arrival of God's son. The Angel's gentle face is characterized by all these ambiguities: feminine, tender, sexy. He results less asexual than bisexual.«⁴⁶⁹

Greens Interpretation lässt das Zwischenwesenhafte gerade auch dieses sehr fleischgewordenen Engels deutlich werden – er bewegt sich nicht nur zwischen Männlich und Weiblich, zwischen Macht und Melancholie, zwischen Kindlichkeit und Erwachsensein, sondern auch zwischen Engel und gefallenem Engel. Dieses mehrfache Dazwischen verursacht dem Betrachter Unbehagen: »There is, perhaps, something satanic behind this angelic being, but we can't say if the impression of anxious determination simply reflects our difficulty in finding coherence in the whole or if it comes out of the incompatibility between the heavenly aspiration and the orgiastic pleasure.«⁴⁷⁰

Aus der sexualisierten Auffassung des Engels leitet Green eine heidnisch-christlich gemischte Haltung Leonardos selbst ab, die sich auch darin manifestiert, dass manche Christus- oder Johannes-Darstellungen Leonardos seinen Bacchus-Bildnissen sehr ähneln. Schließlich aber vermittelt Green die Gegensätze über den dargestellten Phallus wieder, wodurch ›L'Angelo incarnato‹ in die Nähe der ›Mona Lisa‹ rückt: »So, if the bridge is a symbol of the penis and if, over its meaning *stricto sensu*, it expresses the bond between the two different conditions, indeed opposed, we can also get the image of the passage which allows to overcome the space that

⁴⁶⁸ zitiert nach Morello 2009, S. 192.

⁴⁶⁹ Green 2009, S. 159.

⁴⁷⁰ Green 2009, S. 159.

separates the differences between sexes. Broadly speaking, it permits to pass from sacredness to the sexuality, from the spiritual to the carnal and then from the good to the evil as well, from the angel to the devil and vice-versa. Leonardo's dialectic does not satisfy himself creating opposition between the antonyms, indeed he joins them in something mysteriously ambiguous forms, as we discover in the Mona Lisa smile.«⁴⁷¹

Miriam Sarah Marotzki hat in ihrem Essay ›Die zwei Freunde des Leonardo da Vinci. Eine kunsthistorische Fallstudie‹⁴⁷² die Identität des ›Angelo incarnato‹ herausgearbeitet und dem gefundenen Modell eine ausführliche Würdigung zukommen lassen. Sie zeigt Leonardo in einer Krise des Begehrens. Objekt der Begierde ist Gian Giacomo Caprotti da Oreno, genannt Salaì. Giorgio Vasari schreibt über Salaì, es habe sich bei ihm um einen »anmutig schön gebildeten Jüngling mit krausen lockigen Haaren, an denen Leonardo absonderliches Gefallen fand«⁴⁷³, gehandelt. Er zog 1490 im Alter von zehn Jahren zu Leonardo und blieb fast 30 Jahre bei ihm. Leonardo notierte Ende Januar 1491 in einer Mischung aus Bewunderung für die körperliche Schönheit, die er dekorieren lässt, und Abstoßung durch die Hässlichkeit des Gebarens, die aber auch etwas Anziehendes zu haben scheint: »Am zweiten Tag darauf ließ ich ihm zwei Hemden, ein Paar Hosen und ein Wams zuschneiden, und als ich mir das Geld zum Bezahlen dieser Sachen beiseite legte, stahl er mir dieses Geld aus dem Beutel, und es gelang mir nie, ihn zu einem Geständnis zu bewegen, obwohl ich fest davon überzeugt war. (4 Lire.) (diebisch, verlogen, trotzig, gefräßig).«⁴⁷⁴ Salaì kam durch allerlei dunkle Geschäfte zu Geld und später unter ungeklärten Umständen gewaltsam ums Leben.

Miriam Sarah Marotzki formuliert vorsichtig, dass »Vasaris Rezeption [...] zudem weiter die Vermutung« nähere, dass das Verhältnis von Leonardo zu Salaì »sich durch ein klassische Schüler-Lehrer-Beziehung nicht ausreichend erfassen«⁴⁷⁵ lasse. Etwas deutlicher: »So enthält die Palette möglicher Funktionen Gehilfe, gelegentliches Modell, Liebhaber, Hausdiener [...] und Adoptivsohn.«⁴⁷⁶ Salaì hatte vermutlich von allem etwas, das Leonardo in eine »offensichtlich ungesunde

⁴⁷¹ Green 2009, S. 161.

⁴⁷² Marotzki 2010, S. 561–641.

⁴⁷³ Vasari 1983; zitiert nach Marotzki 2010, S. 570.

⁴⁷⁴ Leonardo da Vinci 1953, S. 892; zitiert nach Marotzki 2010, S. 573.

⁴⁷⁵ Marotzki 2010, S. 572.

⁴⁷⁶ Marotzki 2010, S. 575.

Abhängigkeit«⁴⁷⁷ von ihm trieb. Wichtig sei es festzuhalten, »dass es sich [...] für Leonardo wohl um eine Lust-, für Salaì um eine Nutzenfreundschaft handelte, in der der jüngere Mann die passive Rolle eines Leonardo faszinierenden Objektes einnimmt«⁴⁷⁸, summiert Miriam Sarah Marotzki. Möglich sei, dass Salaì, der Leonardos Schönheitsideal eines »bestimmten geschlechtslosen Typ[s]«⁴⁷⁹ vollendet verkörpere, Modell nicht nur für das Bildnis Johannes des Täufers und für die Zeichnung des ›Angelo incarnato‹ stand, sondern auch der ›Mona Lisa‹ seine Gesichtszüge geliehen hat.

Die Herkunft des Namens Salaì, bei dem ihn Leonardo ab 1494 nannte, zu erklären, ist verschiedentlich versucht worden. Louis Buff Parry schlägt eine Mischung aus mehreren Elementen vor: »(1) We all seem to agree that Salaì was the model for Leonardo's hermaphroditic John the Baptist- Bacchus-Angelo incarnato-series. The name of the first hermaphrodite from Greek mythology was in fact Salmacis [...] (2) [...] That Salaì's name derives, I assert, from the Arabic portmanteaulogism integrating words that mean evil, demonic and flow [...] (4) In support to my assertion that Leonardo both consciously and subconsciously equated Salaì with the deluge, it is indeed enough to juxtapose any of Leonardo's Deluge drawings with Salaì's flowing and cascading wavelets from the corona of curly locks as erotic engram deep in the Maestro's mind.«⁴⁸⁰ Giuseppina Fumagalli beantwortet die Frage weniger komplex: Der Name ist ihr zufolge eine alte abessinische Vokabel, die, in der magischen Literatur überliefert, den von Himmel gestürzten Lucifer bezeichnet.⁴⁸¹

Hans Henny Jahn hat, worauf in diesem Zusammenhang hingewiesen sein soll, Engel als ausschließlich männlich angesehen: »Alle Engel sind männlich [...] Engel und Dämonen haben Schwänze. Darum kennen sie das Reich des Eros und der Kunst [...] Engel sind nichts Moralisches. Sie sind männlich und damit an der Grenze des Anrühigen.«⁴⁸² Für Jahn sind Engel darüber hinaus Symbol und Schutzmacht der Homoerotik, so verlieben sich etwa Nikolaj und Alfred Tutein in ›Fluss ohne Ufer‹, weil ihre Engel sich ineinander verlieben. Dieser homoerotisch gefärbte Glaube an

⁴⁷⁷ Marotzki 2010, S. 582.

⁴⁷⁸ Marotzki 2010, S. 622.

⁴⁷⁹ Marotzki 2010, S. 581.

⁴⁸⁰ Buff Parry 2009, S. 201.

⁴⁸¹ vgl. Fumagalli 1952, S. 83.

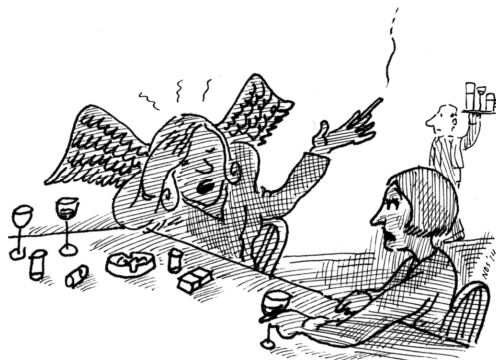
⁴⁸² zitiert nach Wolff 1991, S. 16.

gefallene und nicht gefallene Engel ist Jahnn zufolge zugleich eine Absage an den Glauben an Gott: »Von einem gewissen Augenblick an wusste ich, dass alles menschliche Bemühen darauf beschränkt bleibt, die schwarzen und weißen Engel zu suchen und sogar zu finden, vor etwas niederzuknien, was real männlich, jung und schön ist – ein heidnischer Abglanz einer gottbevölkerten Idee. IHN kann es nicht geben, gibt es nicht, nicht für uns und nicht um SEINER SELBST willen.«⁴⁸³

Nur am Rande sei hier in Erinnerung gerufen, dass Leonardo mit seinen zahlreichen, seit Ende des 15. Jahrhunderts entstandenen Zeichnungen von Flugmaschinen (auch wenn sie als gebaute nicht flugtauglich gewesen wären) als ein ausgewiesener Anhänger des Traums vom Fliegen gelten darf.

⁴⁸³ zitiert nach Wolff 1991, S. 16.

7. Melancholische gefallene Engel



7. Melancholische gefallene Engel

Wenn Engel gefallen sind, können sie als mächtige Wesen auftreten, wie an einigen Beispielen zu zeigen Gegenstand des vorigen Kapitels war. Nicht immer aber gelingt die Rebellion, nicht immer wird sie unternommen. Manche gefallenen Engel werden im Gegenteil als Melancholiker dargestellt, wie Marionetten, deren Fäden abgeschnitten sind. Sie sind vor allem durch Schwermut und Traurigkeit gekennzeichnet, sie lassen die nutzlos gewordenen Flügel hängen. Der Platz der nun gefallenen Engel, den sie einst bei Gott hatten, ist für sie verloren und vom Menschen neu besetzt.

In seiner 1864 publizierten zweibändigen Sammlung ›Griechischer und Albanesischer Märchen‹ gibt der österreichische Diplomat und Albanologe Johann Georg von Hahn eine albanische Überlieferung wieder, die eine besondere Folge des Engelssturzes in den Blick nimmt: »Als bei dem Sturze der gefallenen Engel in die Tiefe der Erzengel Michael Einhalt gebot, blieb alles unbeweglich, wie und wo es in diesem Augenblicke war. Ein Teil der Gefallenen kam sonach unter die Erde, ein anderer auf dieselbe zu liegen, ein dritter blieb über derselben schweben, und die Tränen der Reue, welche die letztern vergießen, fallen daher auf die Erde. Trifft eine davon einen Menschen, so stirbt dieser augenblicklich daran. Auf dieser Vorstellung beruht die albanesische Verwünschungsform: Möge der Tropfen auf dich fallen, d. h., möge dich der Schlag treffen.«⁴⁸⁴

Der Versuch, den Menschen zur Sünde zu verführen und so zum Schicksalsgenossen zu machen, wird oft als einzige und vergebliche Aufgabe der gefallenen Engel dargestellt. Wolfram von Eschenbach lässt im ›Willehalm‹ Gyburg in ihrer Toleranz- und Mahnrede, die im Mittelpunkt des Epos steht, darauf verweisen: »Nun glaubt auch, dass der Menschen Stamm / Im Himmel jenen Platz bekam, / Drauf einst die Engel saßen, / Die jetzt so sehr uns hassen: / Ich meine die vom zehnten Chor. / Die hoben sich gen Gott empor, / dass dessen stete Herrlichkeit / Verraten ward durch ihren Neid. / All diese Streitgesellen / Ihr Vorsatz musste fällen: / Gott ließ sie nicht zu Werke kommen, / Die Absicht keimt auch unvernommen. / Für

⁴⁸⁴ zitiert nach
<http://www.zeno.org/M%C3%A4rchen/M/Albanien/Johann+Georg+von+Hahn%3A+Griechische+und+Albanesische+M%C3%A4rchen/107.+Der+Fall+der+Engel>.

sie ward dann der Mensch erdacht. / Wohl hat auch dieser sich gebracht / Durch Schuld in Gottes Feindschaft groß: / Darf dann der Mensch ein besser Los als Lucifer erhoffen? / Mein Mund legt es euch offen: / Der Mensch durch bösen Rat verdarb, / Der Engel aus sich selbst erwarb / Der Seele ewiges Schmachten / Durch sein verruchtes Trachten; / Und all, die zu ihm standen, / das gleiche Elend fanden. / Nun fahren sie den Menschen bei, / Als ob der Platz ihr Erbe sei, / der uns doch ist beschieden, / wenn wir nur stets vermieden, / Was Gott zum Zürnen drängte: / Sein Heil er gern uns schenkte!«⁴⁸⁵

Dass gefallene Engel als Identifikations- und Kunstfiguren, als künstlerische Objekte und Subjekte solch starke Anziehungskraft haben, liegt auch an den ihnen in der Kunst zugeeigneten Reaktionsformen bzw. Eigenschaften. Macht im Zorn bzw. Rache aus verletztem Stolz ist eine Spielart der Reaktion von Engeln auf ihren Fall, Melancholie eine andere bzw. deren Kehrseite. Trauer, Niedergeschlagenheit und Einsamkeit sind Momente, die den gefallenen Engel zugeschrieben werden und die ebenso den gemütskranken Melancholiker bezeichnen; Gemütskrankungen wie Melancholie wurden lange Zeit als Symptom teuflischer Besessenheit angesehen.⁴⁸⁶

Gefallene Engel reagieren (auch) melancholisch und sind zugleich melancholisch wirksam, insofern Melancholie als Werk gefallener Engel bzw. als teuflischer Einfluss beschrieben wird. Zugleich ist Melancholie auch ein Zu- und Umstand, zu dem Künstlern oft eine besondere Nähe unterstellt wird. Die Figur des Künstlers und des gefallenen Engels rücken unter dem Schirm der Melancholie erneut zusammen.

Vom göttlichen Wort ist der melancholische Mensch ebenso abgeschnitten wie der gefallene Engel, wie Walter Benjamin formuliert: »Alle Weisheit des Melancholikers ist der Tiefe hörig, sie ist gewonnen aus der Versenkung ins Leben der kreatürlichen Dinge und vom Laut der Offenbarung dringt nichts zu ihr.«⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ Wolfram von Eschenbach 1973, S. 172f.

⁴⁸⁶ vgl. Hinrichsen/Brennecke 2001, S. 29.

⁴⁸⁷ Benjamin 1974, S. 330.

Melancholie, gefallene Engel und Künstler

Die schwarze Farbe der Galle gab der Melancholie ihren Namen. Hippokrates von Kos hatte in seiner Humoralpathologie einen Überschuss schwarzer, verbrannter Galle als Ursache der Melancholie festgemacht; eine Annahme, die in Variationen bis zur Entdeckung des Blutkreislaufs durch William Harvey im Jahr 1628 aufrecht erhalten wurde. Galen ist es, der den Melancholiker als denjenigen unter den vier Menschentypen ausmacht, der von diesem Körpersaft dominiert und geprägt ist. Diese Schwärze, die »Stilisierung der Beschmutztheit«⁴⁸⁸, ist oft auch die Farbe, die gefallenen Engeln bzw. dem oder den Teufel(n) zugeordnet wird; dunkel gefärbt sind sie jedenfalls – im Gegensatz zum meist himmlisch-reinen Strahlendweiß der nicht-gefallenen Engel. Dass dieses Schwarz oft auch durch Verbrennung entsteht, also etwas Kohleartiges hat, wird schon von Rufus von Ephesos in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts beschrieben: »Letztere verbrannte Galle wird als Krankheitsstoff beschrieben, der neben der ›natürlichen schwarzen Galle‹ sein Unwesen treibt. ›Melancholia adusta‹ verbindet Jähzorn und Melancholie. Die ›accidiosi‹ stecken bei Dante in einem Sumpf mit den Zornigen, Hamlets Wutausbrüche sind dem Leiden an ›melancholy adust‹ zuzuschreiben.«⁴⁸⁹

Zugleich wird Melancholie nicht nur als Krankheit, sondern auch als Sünde, sogar als Todsünde, beschrieben: In dem »eigentlich theologischen Begriff der Melancholie« liegt, so Walter Benjamin, der sich selbst als Saturnkind und somit geborener Melancholiker beschreibt, eine »Todsünde [...] Das ist die Acedia, die Trägheit des Herzens«⁴⁹⁰. Diese ist insofern sündhaft, so Michael Theunissen, als »dieses ursprünglich Lastende [...] für den, der in Acedia versinkt, der ihn beanspruchende Gott«⁴⁹¹ ist, also ein Verstoß gegen das erste Gebot. Anders begründet Thomas von Aquin in seiner Definition der Melancholie deren Sündhaftigkeit: Melancholie nämlich bedeutet – im Gegensatz zur empfohlenen Trauer über die eigene Sündhaftigkeit – Trauer gegenüber der Schöpfung zu empfinden, statt daran Freude zu haben: »tristari de bono divino, de quo caritas gaudet«.

⁴⁸⁸ Sydow 1922, S. 196.

⁴⁸⁹ Goebel 2003, S. 455.

⁴⁹⁰ Benjamin 1974, S. 326.

⁴⁹¹ Theunissen 1996, S. 1; zitiert nach Goebel 2003, S. 457

Die Verbindung von Melancholie und Teuflischem zieht auch Jean Starobinski: »Car les théologiens, depuis Origène, ont admis que la mélancholie prédispose aux entreprises du diable: Melancholia balneum diaboli. Les noires fumées d'atrabile sont un agréable séjour pour le Malin.«⁴⁹² Starobinski geht also davon aus, dass die Theologen seit Origines angenommen haben, Melancholie mache für die Machenschaften des Teufels anfällig: Die Melancholie sei, so Origines, das Bad des Teufels. In diesen schwarzen Dämpfen des Trübsinns halte sich das Böse gerne auf.

Dass die Melancholie das Bad des Teufels sei, ist eine These, die Hildegard von Bingen im Zusammenhang mit dem Sündenfall Adams vertritt: »In demselben Augenblick, wo Adam das göttliche Gebot übertreten hatte, sammelte sich die Schwarzgalle in seinem Blute an [...] So geschah es mit Adam, als nach dem Erlöschen des himmlischen Lichtes in ihm die Schwarzgalle in seinem Blute sich zusammenballte und Trauer und Verzweiflung von ihr aus in ihm sich erhoben. Denn der Teufel hat bei Adams Fall die Schwarzgalle in ihm zusammengeblasen, die den Menschen manchmal zum Zweifler und Ungläubigen macht.«⁴⁹³ Dem pflicht auch Martin Luther bei: »Vom Teufel kömmt alle Traurigkeit und Schwermuth«⁴⁹⁴; Hans-Jürgen Schings geht in seiner Beobachtung vor allem der Melancholie in der Aufklärung noch weiter: »Melancholie, so darf man resümieren, brütet (womöglich unter Assistenz des Teufels) Enthusiasmus und Fanatismus aus.«⁴⁹⁵

Eine erste Verbindung von Melancholie und Künstlertum zieht Pseudo-Aristoteles in seinen ›Problemata Physica‹. Er fragt: »Warum erweisen sich alle außergewöhnlichen Männer in der Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker?«⁴⁹⁶ Mit Petrarcas ›Secretum meum‹, entstanden als Geistergespräch mit Augustin über die eigene Verstrickung in die peccata capitalia, wird die Melancholie dann, konstatiert Eckart Goebel, zum »Topos, der die Künstler- und Intellektuellenviten bis in die Gegenwart fortan begleitet«⁴⁹⁷: die »Klage über die Schlechtigkeit der Welt, über die ihm zugefügten Misshandlungen durch Fortuna,

⁴⁹² Starobinski 1963, S. 412.

⁴⁹³ Hildegard von Bingen 1955, S. 217.

⁴⁹⁴ Luther 1912/2, S. 405.

⁴⁹⁵ Schings 1977, S. 155.

⁴⁹⁶ Pseudo-Aristoteles 2002; zitiert nach Dervaux 2002.

⁴⁹⁷ Goebel 2003, S. 460.

über den Mangel an finanzieller Unabhängigkeit und andere persönliche Schwierigkeiten«⁴⁹⁸.

Zwar entzieht die oben erwähnte, erstmalig korrekte Beschreibung des Blutkreislaufs durch William Harvey den humoralpathologischen Erklärungen der Melancholie den Grund. Mit dieser naturwissenschaftlichen Wende aber wird die Melancholie frei für eine ästhetische Umbesetzung. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl formulieren: »Thus in all modern European literature the expression ›melancholy‹ [...] lost the meaning of a quality and acquired instead the meaning of a ›mood‹ which could forthwith be transferred to inanimate objects [...] Melancholy's change of meaning was connected with a process generally noticeable in the late Middle Ages when esoteric and scientific notions sank down to the level of popular thought and speech.«⁴⁹⁹

Mit diesem Bedeutungswandel geht ein Perspektivwechsel einher: Gefallene Engel werden zu Objekten bzw. Produkten melancholischen Schöpfungstums. Denn zu den »inanimate objects«, die Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl vor allem auf das Stillleben beziehen, kommen in der Bildenden Kunst, der Literatur und später im Film vermehrt auch die gefallenen Engel. Zwar sind sie nicht im strengen Sinne »inanimate«, eignen sich aber doch als Projektionsflächen melancholischer Produktion. Das kleine Moment, das sie über ihrer Funktion als »inanimate objects« hinaus auch zu ›animate objects‹ macht, erhöht gerade ihre Attraktivität für solche Produktion. Anders als die herkömmlichen, per se leb- oder zumindest reglosen Bildelemente eines Stilllebens wie Früchte, Blumen, tote Tiere, Instrumente, Gläser und ähnliches sind gefallene Engel in besonderem Maße für das künstlerische ›animate subject‹ nicht nur zur Projektion, sondern auch zur Identifikation geeignet.

Bei der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Melancholie, auch und gerade in Perspektive auf die Figur des gefallenen Engels, gilt, was Juliana Schiesari in Hinsicht auf Robert Burtons ›Anatomy of Melancholia‹ (1621) festgestellt hat: »The book is supposed to be the antidote but it is also the source of melancholy; the disease inspires him to write but the writing aggravates the disease. He writes

⁴⁹⁸ Loos 1975, S. 179; zitiert nach Goebel 2003, S. 460.

⁴⁹⁹ Klibansky/Panofsky/Saxl 1964, S. 220.

because he is melancholic, but his melancholia is only worsened by writing. The battle with the Hydra can only perpetuate the difference.«⁵⁰⁰

Der Versuch der Externalisierung der Melancholie durch die Projektion auf eine Figur wie den gefallenen Engel lindert selten das Leid des sich identifizierenden künstlerischen Subjekts, sondern schreibt es eher fest. Melancholie ist, einer Diagnose von Wolf Lepenies für die deutsche Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts folgend, »Syndrom von realer Aktionshemmung, Kontemplationsneigung und Vorliebe für absolute Geistkonzeptionen«⁵⁰¹. Und so ist es nicht weiter verwunderlich, dass Burton die Hölle auf Erden als den angestammten Platz des Melancholikers beschreibt: »a plague of the soul, the cramp and convulsion of the soul, an epitome of hell upon earth, it is to be found in an melancholy man's heart.«⁵⁰² Zugleich ist der einsam trauernde Melancholiker über den nicht-melancholischen Teil der Menschheit erhaben: »Dadurch, dass er die Einsamkeit liebt und sich der Trauer hingibt, gewinnt der Melancholiker Einsicht in die Eitelkeit der Welt, und diese Einsicht ist die Grundlage aller Tugend.«⁵⁰³ Erst diese Distanz ermöglicht den Sieg der Tugend über die Eitelkeit der Welt und die Wiedergewinnung der Nähe Gottes, von der der Melancholiker wie der gefallene Engel abgeschnitten ist. In Andreas Gryphius' Gedicht ›Einsamkeit‹ (1650) heißt es: »[...] Die Höell / der rawe wald / der Todtenkopff / der Stein / den auch die zeit auffrist / die abgezehrten bein. / Entwerffen in dem Mut unzehliche gedancken. / Der Mauern alter grauß / diß ungebaw'te Land / ist schön und fruchtbar mir / der eigentlich erkant / Das alles / ohn ein Geist / den GOt selbst hält / muss wancken.«⁵⁰⁴

Mit der Aufklärung allerdings verschwindet das melancholische Moment in der Kunst für einige Zeit fast vollständig, Lucifer und seine Artgenossen tauchen als melancholische Figuren kaum mehr auf. Mit Beginn des 18. Jahrhunderts wird die Melancholie »zur frei modifizierbaren Größe der Selbstreflexion, in der das ästhetische Subjekt sich seiner Welterfahrung, aber auch seiner individuellen Ohnmacht bewusst wird. Dieser Prozess stellt die Begriffsgeschichte vor das Problem der semantischen Entgrenzung des Melancholiebegriffs, die dadurch

⁵⁰⁰ Schiesari 1992, S. 247; zitiert nach Goebel 2003, S. 465.

⁵⁰¹ Lepenies 1969, S. 82; zitiert nach Goebel 2003, S. 466f.

⁵⁰² Burton 2001, S. 432.

⁵⁰³ Watanabe-O'Kelly 1978, S. 45f.; zitiert nach Goebel 2003, S. 467.

⁵⁰⁴ Gryphius, 1963, S. 68.

potenziert wird, dass der unverträgliche Einzelgänger, der einsame bürgerliche Künstler, zum exponierten Träger des ennui, der Schwermut, des Spleens, der professionellen Verzweiflung wird.«⁵⁰⁵ Dies differenziert sich im 19. Jahrhundert so weit aus, dass es »nur mehr Melancholiker, aber keine Melancholie mehr«⁵⁰⁶ gibt, wie Wolf Lepenies konstatiert.

Gerade auch in Bezug auf den künstlerischen Umgang mit der Figur des gefallenen Engels gilt Ludger Heidbrinks Feststellung: »Der Komplex der Melancholie löst sich [...] von seinen historischen Wurzeln ab und wird zu einer frei modifizierbaren Größe der Selbstreflexion, in der das ästhetische Subjekt sich seiner besonderen Daseins- und Welterfahrung, aber auch seiner individuellen Ohnmacht bewusst wird.«⁵⁰⁷ Diese Individualisierung und Egozentrierung der Melancholie für das Subjekt der Moderne beschreiben Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl so: »[...] the soul enjoys its own loneliness, but by this very pleasure becomes again more conscious of its solitude [...] This modern melancholy mood is essentially an enhanced self-aware-ness, since the ego is the pivot round which the sphere of joy and grief revolves.«⁵⁰⁸ Im 19. Jahrhundert erscheint die Melancholie Eckart Goebel zufolge »zwischen Säkularisierung, Genieästhetik, Traurigkeit ohne Ursache, Krankheit und Gesellschaftskritik« als »mal du siècle« [...], »vague des passions« [...], »Weltschmerz« [...], »Schwermut« [...], »Spleen« [...], »Oblomoverei« [...], »Nihilismus«⁵⁰⁹.

Der Weg vom Nihilismus zur Mythisierung des Bösen ist nicht weit. Karl S. Guthke schreibt dazu: »Der *philosophische* Nihilismus, der das ihm überkommene Gottesbild zerstört hat, das absolute Nichts und damit sich selbst jedoch nicht ›aushält‹, nimmt seine Zuflucht zu Ersatzbildungen, zu denen in erster Linie die Bilder des Widergöttlichen, Dämonischen, metaphysisch Bösen gehören [...] Die Theodizee gestaltet sich um zu ihrer negativen Form, zur Satanologie.«⁵¹⁰

⁵⁰⁵ Goebel 2003, S. 476f.

⁵⁰⁶ Lepenies 1969, S. 183; zitiert nach Goebel 2003, S. 477.

⁵⁰⁷ Heidbrink 1994, S. 38.

⁵⁰⁸ Klibansky/Panofsky/Saxl 1964, S. 231.

⁵⁰⁹ Goebel 2003, S. 472.

⁵¹⁰ Guthke 1971, S. 23 (Hervorhebung im Text).

Albrecht Dürer und der gestus melancholicus

Bei allem Wandel der Definition der Melancholie und des künstlerischen Umgangs mit ihr hat sich über die Jahrhunderte eine Haltung durchgesetzt, den vor allem in der bildenden Kunst gefallene Engel häufig einnehmen: der gestus melancholicus, den Albrecht Dürer mit seiner berühmten ›Melencolia I‹ beispielgebend eingeführt und den Walther von der Vogelweide in Worte gefasst hat.⁵¹¹ Walthers ›Erster Spruch‹ des ›Reichston‹ beschreibt den melancholischen Gestus in Körperhaltung und schwerwiegenden Gedanken genau: »Ich saz ûf eime steine / und dahte bein mit beine, / dar ûf satzte ich den ellenbogen; / ich hete in mîne hant gesmogen / mîn kinne und ein mîn wange. / Dô dâhte ich mir vil ange, / wie man zer werlte solte leben.«⁵¹² (Ich saß auf einem Steine / und deckte Bein mit Beine. / Darauf der Ellbogen stand. / Es schmiegte sich in meine Hand / das Kinn und eine Wange. / Da dachte ich sorglich lange, / dem Weltlauf nach und irdischem Heil)⁵¹³



Abb. 32: Meister des Codex Manesse (Meister des Grundstocks), Herr Walther von der Vogelweide, Buchmalerei auf Pergament, zwischen 1305 und 1340, Codex Manesse, Cod. Pal. germ. 848, fol. 124r⁵¹⁵



Abb. 33: Ferdinand von Miller, Walther von der Vogelweide auf dem Frankoniabrunnen vor der Würzburger Residenz (Detail), 1894⁵¹⁴

⁵¹¹ vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1964, S. 286–288.

⁵¹² Walther von der Vogelweide 1972, S. 222.

⁵¹³ zitiert nach <http://de.wikipedia.org/wiki/Reichston>.

⁵¹⁴ Abb.: <http://www.mediaevum.de/autoren/images/walther.jpg>.

Das Blatt in seiner rechten Hand verweist auf den Grund seiner Melancholie, die »Essenz seines Sinnierens, [...] das höfische Minnelied der unerfüllten Liebe, das einer verheirateten Dame der Gesellschaft huldigt, ohne auf Gehör hoffen zu dürfen.«⁵¹⁶ So ist er dann auch auf dem Frankoniabrunnen in Würzburg, dem Ort, in dem Walther starb, abgebildet:

Diese auch so genannte Kopfstützgebärde findet sich z. B. in ›Melancholie im Garten des Lebens‹ von Matthias Gerung (1558, Öl auf Holz, heute Staatliche Kunsthalle Karlsruhe), in einem Portrait Demokrits von Salvator Rosa⁵¹⁷, in Domenico Fettis Portrait des Archimedes (1620, Öl auf Leinwand, heute Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden), seiner Allegorie der Melancholie (um 1620, Öl auf Leinwand, heute Musée du Louvre, Paris) und seiner Darstellung der ›Reumütigen Maria Magdalena‹ (1617–1621, Öl auf Leinwand, heute Galleria Doria Pamphili, Rom) oder Giovanni Benedetto Castigliones ›Melancholia‹ (Pinsel und Rötels auf Papier, nach 1660, heute Philadelphia Museum of Art) bzw. seine gleich betitelte Radierung (um 1646), Vincent van Goghs in zwei Fassungen gemaltes ›Portrait des Dr. Gachet‹, Bildnisse seines behandelnden Arztes, die van Gogh wenige Wochen vor seinem Selbstmord malte (1890, beide Öl auf Leinwand, Privatbesitz Japan und Musée d'Orsay, Paris) bis hin zu Edvard Munchs Ölgemälden, die ›Melancholie‹ betitelt sind: eine männliche, fast frontal zu sehende Figur am Strand (1892/93, Öl auf Leinwand, heute Nasjonalgalleriet, Oslo), eine weitere männliche Figur am Strand, inspiriert von seinem Freund Jappe Nilssen, als einzige den Kopf in die rechte, nicht wie sonst üblichen linke Hand stützend (1894/96, Öl auf Leinwand, heute Rasmus Meyer Collection, Bergen Art Museum) und eine weitere ›Melancholie‹, eine im bekannten Gestus am Strand sitzenden weiblichen Figur, die ursprünglich Teil eines von Max Reinhardt in Auftrag gegebenen zwölfteiligen Frieses für die Berliner Kammerspiele gewesen war (1907, Öl auf Leinwand, heute Nationalgalerie Berlin). Der umfangreiche Katalog zur Ausstellung ›Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst‹ (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, und Berlin, Neue Nationalgalerie, 2006) bildet zahlreiche weitere Beispiele ab.⁵¹⁸

⁵¹⁵ Abb.: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0243>.

⁵¹⁶ Völlnagel 2006, S. 79..

⁵¹⁷ vgl. dazu Rütten 1992, S. 202.

⁵¹⁸ Clair 2006.

Auch Paul Klee zeichnet mit ›weiland Philosoph‹ (1940) eine solche Figur: Dieter Scholz interpretiert den oben dargelegten gestus melancholicus, den der Dargestellte einnimmt, als »Verweis auf die ehemalige Tätigkeit«⁵¹⁹.



Abb. 34: Paul Klee, Eidola: weiland Philosoph, 1940, Kreide auf Papier auf Karton, heute Zentrum Paul Klee, Bern⁵²⁰

Die wohl berühmteste Kopfstützgebärde der Kunstgeschichte zeigt Albrecht Dürers 1514 entstandener Kupferstich ›Melencolia I‹. Folgt man Ludger Heidbrink, so ist Dürers Blatt zufolge Melancholie kein Zustand, der Denkern und Künstlern vorbehalten wäre. Er liest Dürers Blatt so: »Klistierspritze, Blätterkranz und das magische Zahlenquadrat versinnbildlichen die Heilmittel gegen Schwermut; das Meer im Hintergrund verweist auf Saturn, den Planeten der Seefahrt; die drachenähnliche Fledermaus, die das Band mit der Inschrift hält, ist das Emblem tier der Nachtarbeit, des trüben Sinnens; die verstreuten Werkzeuge wie auch Steinquader und Mühlstein verweisen auf die saturnischen Berufe des Steinmetzes, Baumeisters und Holzarbeiters; Zirkel, Sanduhr und Waage sind Messinstrumente vor allem der Geometrie und der Zeit; der Regenbogen steht für die Astronomie, ehemals Wissenschaft im Zeichen des Saturn; Schreibzeug und Block gehören zur

⁵¹⁹ Scholz 2008, S. 362.

⁵²⁰ Abb.: <https://p.gr-assets.com/540x540/fit/hostedimages/1380337538/695095.jpg>.

Ausstattung des Gelehrten und des Künstlers; die Glocke symbolisiert die mönchische Einsamkeit; der Hund ist traditionell das Tier des Trübsinns, und der Putto verkörpert den Denker im Kleinen, die Schwermut der Reflexion schon im Kindesalter.«⁵²¹



Abb. 35: Albrecht Dürer, Melencolia I, 1514, Kupferstich, 24 x 18,8 cm, Städelches Kunstinstitut, Frankfurt am Main⁵²²

Der gestus melancholicus ist eine von Aby Warburg sogenannte »Pathosformel«, ein Begriff, den er erstmals 1905 in seinem Vortrag »Dürer und die italienische Antike« entwickelt hat. Der gestus melancholicus ist der charakteristische Gestus dessen, dem einerseits seine Körperkraft abhanden (gekommen) ist, so dass er sitzen muss,

⁵²¹ Heidbrink 1994, S. 29.

⁵²² Abb.: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer_Melancholia_I.jpg.

und dem sein Kopf bzw. die darin vorhandene Gedankenmenge so schwer geworden ist, dass seine Hand, eigentlich Werkzeug des anderen, körperlich tätigen Teils der Menschheit, ihn stützen muss. So wird der Melancholiker zu einem Handwerker des Geistes, wobei dies eine Pattsituation ist: Der unfähige Kopf wird mit der Hand gestützt, die dadurch zu anderem unfähig wird – der Melancholiker wird sowohl für geistige als auch für körperliche Tätigkeit gänzlich unfähig. Trotz ihrer Beflügeltheit ist die ›Melencolia I‹ wie gelähmt an die Erde gebunden.

Dass Albrecht Dürers ›Melencolia I‹, Urbild des *gestus melancholicus* in der Bildenden Kunst und »der erste moderne Engel in der Kunstgeschichte«⁵²³, als geflügeltes Wesen wiedergegeben wird, mag in Zusammenhang mit der These gesehen werden, dass die Melancholie häufig ein Gemütszustand gefallener Engel ist. Gleiches gilt für den Umstand, dass das Banner links oben im Blatt, das den Stich als ›Melencolia I‹ bezeichnet, von einem Vampir oder einer Fledermaus gehalten wird, beides dem Teufel resp. gefallenen Engeln häufig beigegebene Tiere.

Gottfried Keller hat in einem 1848 entstandenen Gedicht Dürers ›Melencolia I‹ aneignend interpretiert; die geflügelte Figur Dürers wird bei Keller zum Symbol und zum Vorbild künstlerischen Schaffens, künstlerischer Phantasie: »Sei mir begrüßt, Melancholie, / Die mit dem leisen Feenschritt / Im Garten meiner Phantasie / Zu rechter Zeit ans Herz mir tritt! / Die mir den Mut wie eine junge Weide / Tief an den Rand des Lebens biegt, / Doch dann in meinem bitterm Leide / Voll Treue mir zur Seite liegt! / Die mir der Wahrheit Spiegelschild, / Den unbezwungen, hält empor, / Dass der Erkenntnis Träne schwillt / Und bricht aus dunklem Aug hervor; / [...] / O Göttin, lass mich dich umschlingen, / Nur du, nur du bist wahr und schön! – / Noch fühl ich dich so edel nicht, / Wie Albrecht Dürer dich geschaut: / Ein sinnend Weib, von innerm Licht / Erhellte, des Fleißes schönste Braut, / Umgeben reich von aller Werke Zeichen, / Mit milder Trauer angetan; / Sie sinnt – der Dämon muss entweichen / Vor des Vollbringens reifem Plan.«⁵²⁴

Eine berühmte bildkünstlerische Arbeit, die den *gestus melancholicus* ins Werk setzt, ist Auguste Rodins vielfach reproduzierte Bronze ›Le Penseur‹.

⁵²³ Tobler 2012, S. 139.

⁵²⁴ Gottfried Keller, Melancholie; in: Keller 1937, S. 157f.

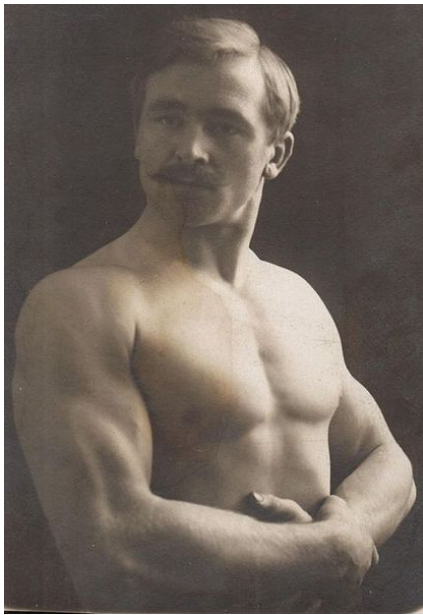


Abb. 36: Jean Baud, 1905, Fotografie⁵²⁵



Abb. 37: Auguste Rodin, Le Penseur, 1880/1882, Bronze, H=72 cm, Musée Rodin Paris⁵²⁶

Auch wenn auf seinem Rücken kein Flügelansatz zu finden ist, ist er doch manchen Darstellungen gefallener Engel ähnlich. Eine, vielleicht auch nur ferne, Verwandtschaft ist nicht zu leugnen, auch weil der Denker über dem Höllentor sitzt, also ursprünglich Element einer theologischen Konzeption ist.

Der ›Denker‹ Auguste Rodins verdankt seine Entstehung der Dante-Lektüre seines Bildhauers, die ihn bis an den Rand einer Existenzkrise brachte. Im Zuge der Arbeit am ›Höllentor‹, einem schließlich 186-figurigen Staatsauftrag für das Musée des Arts décoratifs, entstand die Bronze als Bildnis des Dichters selbst, wenn auch der Preisboxer Jean Baud, der sich vorwiegend im Rotlichtmilieu bewegte, muskulös und ganz und gar nicht melancholisch wirkend, Modell gestanden hat.

Makarios von Alexandria (der Jüngere), Benediktiner und Patron der Stadt Würzburg, gibt eine Beschreibung des Kampfes der guten und bösen Engel, die wie eine Beschreibung der Verfassung von Rodins ›Le Penseur‹ wirkt. Er beschreibt diesen Kampf vor allem als einen, der um die Seele des Menschen geführt wird und auf den

⁵²⁵ Abb.: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Baud_Boxer_s.jpg.

⁵²⁶ Abb.: <http://johannaschall.blogspot.de/2012/02/der-denker-michelangelo-und-rodin.html>.

dieser mit »Abtödtung seiner selbst«⁵²⁷, einer Spielart der Melancholie, reagiert. In Johann Evangelist Stadlers ›Vollständigem Heiligen-Lexikon‹ heißt es über Makarios: »Einst öffnete ihm Gott einen Blick in die Seelen der beim Gebete versammelten Brüder. Er sah verschiedene Dämonen sie umgaukeln und mit allerlei Vorspiegelungen zur Zerstreuung verlocken oder zu einschläfern. Einige derselben unterlagen, Andere blieben Sieger, Alle aber erstaunten, als ihnen Macarius die gehabten Versuchungen entdeckte und sie zur Vorsicht mahnte. Einst saßen beide Macarius in einer Höhle bei einander, als ein Tribun mit zahlreichem Gefolge vorbeiritt und ihnen zurief: ›Selig ihr, dieweil ihr der Welt spottet.‹ Darauf antwortete unser Macarius: ›Und euch spottet die Welt! Im Uebrigen hast du Recht; wir sind und heißen Selige‹ (makarioi). – Mit den Dämonen lebte der Heilige in beständigem, nicht bloß innerlichem, sondern auch äußerlichem Kampf; jedesmal siegte er durch die Abtödtung seiner selbst.«⁵²⁸

Eine Szene aus Dantes ›Inferno‹ führt Melancholie und Hölle als Sphäre der gefallenen Engel zusammen: »Die Landschaft des 5. Höllenkreises zeigt alle Kennzeichen einer melancholischen Landschaft, nicht im Sinne einer späteren romantischen Friedhofsmelancholie, wohl aber im Sinne mittelalterlicher Hygienevorstellungen.«⁵²⁹ In Vers 115–124 sagt Vergil zu Dante: »Sohn, hier siehst du die Seelen derer, die der Zorn bezwungen. Doch mögest du als gleich gewiss mir glauben, daß andres Volk noch unterm Wasser seufzet und diesen Sumpf die Blasen werfen lässt, die dir dein Auge zeigt wohin du's wendest. Im Schlamme steckend sagen sie: ›Wir waren unmutig in der süßen lichten Luft, weil unser Herz des Trübsinns Qualm benommen; jetzt trauern wir mit Recht im schwarzen Moore.«⁵³⁰.

Auch beschreibt Dante in seiner ›Divina Commedia‹ die unheimliche, lebenvernichtende Schönheit des Teufels: »Ein mächt'ges Flügelpaar ragt unter jedem [Gesicht] / Hervor, wie's so gewaltigem Vogel ziemte; / nie sah ich auf dem Meer dergleichen Segel. / Gefiedert nicht, nein, wie von Fledermäusen / War ihre

⁵²⁷ Stadler 1875, S. 89.

⁵²⁸ Stadler 1875, S. 89.

⁵²⁹ Klostermann 1964, S. 192.

⁵³⁰ Dante Alighieri 1957, S. 29.

Weis, und mit denselben flatternd, / Ließ von sich aus dreifachen Wind er wehen, /
Drob allenthalben der Kozyt zu Eis erfror.«⁵³¹

Leontien Kouwenhoven stellt Dantes Teufel dem heroischen Lucifer Miltons gegenüber: »Contrastingly, Dante's Satan has no heroic qualities at all. He is an ugly brute, not able to move. He is a passive devil, as opposed to the active and well-established Satan in ›Paradise Lost‹. Dante's Lucifer does not need many qualities attributed to him, heroic or otherwise. His role in the plot of ›La Divina Commedia‹ is very limited: he is nothing more than a mere negation of God.«⁵³²

Franz von Stuck, ›Lucifer‹

Franz von Stucks Darstellung des ›Lucifer‹ ist wenige Jahre nach Rodins ›Denker‹ entstanden und gibt ein eindrucksvolles Beispiel eines gefallenen Engels bzw. des gefallenen Engels par excellence. Stuck malte sie 1890 in Öl und verbreitete sie neun Jahre darauf in geringfügig, aber bezeichnend abgewandelter Form als Radierung.

Stucks ›Lucifer‹ sitzt auf einer steinernen Bank oder einer Konsole, frontal dem Betrachter zugewandt. Er hat seinen linken Ellenbogen, genau wie Dürers ›Melencolia I‹, auf das linke Knie gestützt und hält mit der linken Handfläche sein Kinn. Der rechte Arm ist dagegen, anders als bei Dürer, angewinkelt und wird mit der zur Faust geballten Hand auf die Sitzfläche gestützt. Ein mächtiges Flügelpaar ist angedeutet.

Seine Haare sind nur schemenhaft sichtbar, die Frisur erinnert an die Kappe, die Gustaf Gründgens in seiner Paraderolle als Mephisto in der Hamburger Inszenierung von Goethes ›Faust‹ (1960) trug. Statt Augen hat Stucks Lucifer leere, gleißend weiße Höhlen.

Er ist als ein kraftvoller Gebrochener dargestellt: Mit dem Fall scheint sein Wunsch nach Gottähnlichkeit aufgegangen zu sein. Er wird Herrscher über ein eigenes Reich,

⁵³¹ zitiert nach Hinrichsen/Brennecke 2001, S. 36.

⁵³² Kouwenhoven 2009, S. 4.

wenn auch Gott allmächtig bleibt, insofern auch der Teufel sein Geschöpf ist, das wiederum die göttliche Schöpfung zu vernichten versucht.



Abb. 38: Franz von Stuck, Lucifer, Öl auf Leinwand, 1890, 152 x 161 cm, heute International Foundation Saints Cyrill and Methodius, Sofia⁵³³

Otto Julius Bierbaum hat sich mit dem Gemälde, das 1890 bei der Münchener Jahresausstellung als Hauptwerk präsentiert wurde, in einer dem Maler gewidmeten Monographie befasst: Stucks ›Lucifer‹ sei, so Bierbaum, getragen von einem »Pathos des Hasses, das ergreift«; in der Figur dieses Lucifer sah Bierbaum keinen

⁵³³ Abb.: <http://www.canvasreplicas.com/Stuck104.htm>.

»christlichen Teufel«, sondern ein Wesen, das »aus unserer Zeit« stammt, »in deren Tiefe es gärt.« Die weißen, irislosen Augen des Dargestellten ziehen Bierbaums besondere Aufmerksamkeit auf sich: Es kämen »aus der Seele des Verstoßenen hinaus zwei stechende Lichter: die Augen des innerlich Glühenden. Zwei Funken vom Herde der Rache, dessen Feuer nicht wärmt, sondern nur zerstört. Sie würden nichts sein in der Helle, hier im Dunkel sind sie Herrscher.«⁵³⁴

Psychoanalytisch betrachtet ist dieser besondere Blick auch ein Symptom für Melancholie: »Der Melancholiker begreift nicht, [...] , dass die invasive ›Lektüre‹ der Mutter dem Vater nicht wohlgefällig ist, sondern ihn zum grausamen Gott macht. Es ist ein ›double bind‹, der ihn quält; Saturn ist der Gott der Ambivalenz: Sein Kind muss immer tiefer in die Kontemplation hinein, weil der Vater es sonst bestraft; der Melancholiker wählt den Weg einer Identifikation mit der Mutter [...] und konkurriert doch, auf dem Weg der Sublimation phallischer Aggression (die bohrenden, starrenden Augen), mit dem Vater. [...] Der Melancholiker entrichtet für die Kontemplation den Preis eines freien, im Zeichen Jupiters stehenden Lebens«⁵³⁵ . Es ist der von Walter Benjamin so genannte »kontemplative Starrkrampf«⁵³⁶ , der den Blick auch von Stucks ›Lucifer‹ bestimmt. Lucifer, der »Lichtbringer« oder »Lichtträger«, vermag nichts mehr in seinem namengebenden Revier; nur in dessen Gegenreich, dem Dunkel, ist er nun Herrscher.

Der Blick von Stucks ›Lucifer‹ fasziniert die Interpreten fortgesetzt: Ernst Osterkamp sieht ihn sozialgeschichtlich, Stucks ›Lucifer‹ wird bei ihm zum Ankläger sozialer Missstände: Das »schwankende Fundament der scheinbar unantastbaren wilhelminischen Stärke« sei hier ins Visier genommen; der »Mangel an verschönernder Idealisierung«, die »Realitätsnähe und Aktualität des Ausdruckswillens« erfassten die »Ängste der ans Licht tretenden Arbeiterbewegung«; der »Hass der Erniedrigten und Beleidigten glüht aus Lucifers Blick dem Betrachter entgegen.«⁵³⁷

Im Katalog zur Ausstellung ›SeelenReich‹ schreibt Anja Petz über Stucks Gemälde: »Lucifer (lat.: Lichtbringer, Erleuchter), der gefallene Engel, wird im Symbolismus

⁵³⁴ Bierbaum 1899.

⁵³⁵ Goebel 2003, S. 464.

⁵³⁶ Benjamin 1974, S. 319.

⁵³⁷ Osterkamp 1979, S. 241.

teilweise zur Identifikationsfigur umgedeutet. Als Ursache des Engelssturzes gilt die Hybris Lucifers. Wie Prometheus, nur mit diabolischeren Zügen, ist Lucifer ein Rebell wider die herrschende Gottesmacht. In die Rolle des Antihelden gedrängt, repräsentiert er das negative Prinzip, die dunkle Kehrseite des göttlichen Lichts. [...] Stucks Höllenfürst ist melancholisch: Er sitzt auf einer Steinbank, den Kopf in die Hände gestützt, und starrt sein Gegenüber, den Betrachter, aus glühenden Augen an. Der direkte ›Blickkontakt‹ ermöglicht gleichsam den faustischen Pakt.«⁵³⁸ Dabei wird allerdings übersehen, dass Stucks ›Lucifer‹ zwar frontal aus dem Bild blickt, aber, ohne Iris und Pupille, nicht eigentlich sehen kann, sondern blind ist; er nimmt die Welt, vielleicht die Welt als die von Gott geschaffene, nicht (mehr) wahr.

Tragfähiger scheint Harald Eggebrechts Hinweis, der luciferische Blick gleiche dem eines Basilisken: 2008 feierte die Münchner Villa Stuck ihr 40-jähriges Bestehen als Museum mit einem internationalen Ausstellungsprojekt: 54 Arbeiten des einstigen Hausherrn wurden gezeigt, darunter auch der ›Lucifer‹ aus Sofia.



Abb. 39: Unbekannt, Ein Putto Michael besiegt den Basilisken (Stadtsiegel der Stadt Zwolle), 1295⁵⁴⁰ Abb. 40: Rudolf Klein-Rogge in ›Dr. Mabuse, der Spieler‹⁵³⁹

Harald Eggebrecht schrieb in der ›Süddeutschen Zeitung‹ vom 5. Dezember 2008: »Wen [...] der hypnotische Basiliskenblick des düsteren ›Lucifer‹ von 1890 aus der

⁵³⁸ zitiert nach Erhardt 2000.

⁵³⁹ Abb.: <http://www.medienmessies.de/wordpress/wp-content/uploads/2013/11/testamentdrmabuse.jpg>.

⁵⁴⁰ Abb.: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Sint_Michael_Zwolle_Stadszegel_1295.jpg.

Nationalgalerie in Sofia gefangen nimmt, der wird sich an viele starr ausgerichtete Augenpaare mit stechendem Blick erinnert fühlen, wie sie im Stummfilm nicht nur Doktor Mabuse auszeichneten.«

Der Blick des Basilisken ist immer wieder als todbringend beschrieben worden. Der Basilisk, Namensgeber einer Leguanguattung, zählt, bis hin zu ›Harry Potter und die Kammer des Schreckens‹, zu den mythologisch stark aufgeladenen Tiergestalten. Sein Atem wird als tödlich beschrieben – so schon von Plinius dem Älteren im achten Buch seiner ›Naturalis historia‹ –, und wer seinem Blick begegnet, der versteinere oder sterbe gar. Der Bologneser Naturforscher Ulisse Aldrovandi widmet dem Basilisken in seiner ›Monstrorum historia‹ (1642) eine eingehende Beschreibung: »Der Basilisk schlüpft aus dem Ei eines alten Hahnes oder aus einem dotterlosen Hühnerei, das von einer Kröte, einer Schlange oder im Mist ausgebrütet wird. Sein stinkender Atem ist unerträglich und sein Blick soll versteinern können. Das Ungeheuer haust in Brunnenschächten und Kellern. Es kann nur vernichtet werden, indem ihm ein Metallspiegel vorgehalten wird, worin sich der versteinende Blick gegen den Basilisken selbst kehrt.«⁵⁴¹ Warum der Blick des Basilisken tödlich wirkt, erklärt u. a. Thomas von Cantimpré um 1241: Die von den Augen des Basilisken ausgehenden Strahlen verdürben den spiritus visibilis des Menschen. Der Kontakt mit der Bestie zerstöre dann auch alle anderen spiritus, so dass der Tod eintritt.⁵⁴² Noch in Meyers ›Konversationslexikon‹ von 1888 findet sich unter dem Lemma ›Basilisk‹ der Hinweis: »Ihr Zischen bringt Tod, ihr Gifthauch versengt Kräuter und Sträucher und sprengt selbst Steine. Andere Beschreibungen klingen noch weit abenteuerlicher; nach ihnen ist der B. ein aus einem dotterlosen Hahnenei (Basiliskenei) durch eine Kröte auf dem Mist ausgebrütetes Tier mit einem am Ende dreispitzigen Schlangenschwanz, das sich in Kellern aufhalten, funkelnde Augen und eine Krone auf dem Kopf haben, schon durch seinen Blick (daher Basiliskenblick) töten soll, nur durch Vorhaltung eines Spiegels, in dem es sich selbst erblicke«⁵⁴³. Johann Heinrich Zedler bemerkt in guter aufgeklärter Logik zu allen Mythen und Legenden, die sich um den Basilisken ranken, dass »nun alle, oder zum wenigsten die meisten, von dergleichen Basilisco vorgegebene Erzählungen ganz fabelhaftig

⁵⁴¹ zitiert nach http://de.wikipedia.org/wiki/Basilisk_%28Mythologie%29.

⁵⁴² vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Basilisk_%28Mythologie%29.

⁵⁴³ Meyer 1885–1892, Bd. 2, S. 426.

und erdichtet sind, indem ja niemand in der Welt observieren und beschreiben könnte, wenn alle die, so ihn zu sehn bekämen, sterben müsten.«⁵⁴⁴

Der Basilisk ist häufig auch ein Attribut des Teufels, gelegentlich steht er selbst für den Teufel. So finden sich Darstellungen, in denen Christus zu sehen ist, der den Teufel in Gestalt eines Basilisken zertritt – eine bildliche Übersetzung vielleicht der bei Lukas wiedergegebene Erzählung, dass Christus in der Wüste vom Teufel versucht wird, der Versuchung widersteht und so zur Einsicht in die Begrenztheit und letztlich Gebrochenheit der Macht des Teufels kommt.⁵⁴⁵ Darin lässt sich die Ermöglichungsgrundlage für die Verkündigung des kommenden Gottesreiches sehen.

Der zweite helle Fixpunkt in Stucks sonst düsterem Gemälde ist die silbrig glänzende Sichel, die von einem von oben kommenden Lichtstrahl auf die Konsole, auf der Lucifer sitzt, geworfen wird. Bei Zedler findet sich der Verweis, dass der Basilisk symbolisch mit Silber assoziiert wird: »Lullus aber nennet einen gewissen besonderen und auf Chymische Weise zugerichteten Stein Basiliscum, dieser soll den Mercurium tödten, und ihn ohne Feuer zu vollkommenem Silber machen können«⁵⁴⁶. Die Alchimie verwendet die Sichel als Elementsymbol für Silber, ein Metall, das, im Gegensatz zum Gold der Sonne, der Nacht zugeordnet ist, die vom silbrigen Mond schwach beleuchtet wird. Wie Gott mit der Sonne, ist der Teufel mit dem Mond assoziiert, da er und mit ihm auch die Menschen die Sonne/Gott nicht anschauen können. Die Sichel, wenn sie nicht synonym für die Sense als Werkzeug des Todes steht, könnte als Symbol des nahenden Weltendes auf folgende Stelle aus der Offenbarung des Johannes verweisen, in der Engel die reif gewordene Erde abernten: »Und ich sah, und siehe, eine weiße Wolke. Und auf der Wolke saß einer, der gleich war einem Menschensohn; der hatte eine goldene Krone auf seinem Haupt und in seiner Hand eine scharfe Sichel. Und ein anderer Engel kam aus dem Tempel und rief dem, der auf der Wolke saß, mit großer Stimme zu: Setze deine Sichel an und ernte; denn die Zeit zu ernten ist gekommen, denn die Ernte der Erde ist reif geworden. Und der auf der Wolke saß, setzte seine Sichel an die Erde und die Erde wurde abgeerntet. Und ein anderer Engel kam aus dem Tempel im Himmel, der hatte ein scharfes Winzermesser. Und ein anderer Engel kam vom Altar, der hatte

⁵⁴⁴ Zedler 1732–1750, Bd. 3, S. 315.

⁵⁴⁵ vgl. Lk 10,18.

⁵⁴⁶ Zedler 1732–1750, Bd. 3, S. 315.

Macht über das Feuer und rief dem, der das scharfe Messer hatte, mit großer Stimme zu: Setze dein scharfes Winzermesser an und schneide die Trauben am Weinstock der Erde, denn seine Beeren sind reif! Und der Engel setzte sein Winzermesser an die Erde und schnitt die Trauben am Weinstock der Erde und warf sie in die große Kelter des Zornes Gottes. Und die Kelter wurde draußen vor der Stadt getreten, und das Blut ging von der Kelter bis an die Zäune der Pferde, tausendsechshundert Stadien weit.«⁵⁴⁷

Franz von Stucks Gemälde war ehemals Besitz des belgischen Königs. Das Motiv hat Stuck 1899 als deutlich kleinere, 23,4 x 20,9 cm messende, Radierung verbreitet, auf Chinapapier gedruckt und auf cremefarbenes Papier aufgewalzt.

Ein bezeichnender Unterschied zwischen dem Gemälde und der Radierung ist das linke obere Bildviertel:

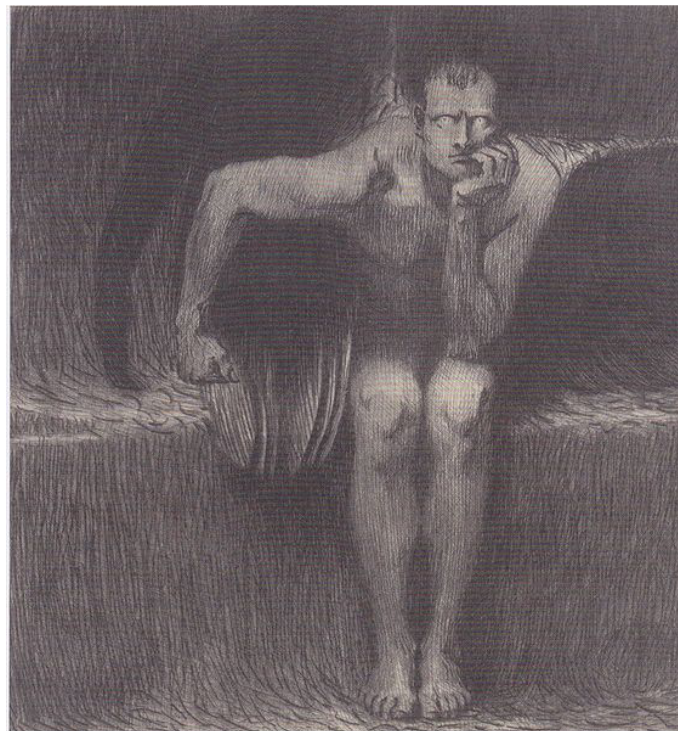


Abb. 41: Franz von Stuck, Lucifer, Radierung auf Chinapapier, aufgewalzt auf Papier, 23,4 x 20,9 cm⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ Offb. 14,14–20.

⁵⁴⁸ Abb.: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stuck_-_Luzifer_-_ca_1890.jpeg.

Während im Gemälde ein von oben kommender Strahl eine kleine Sichel in Form eines aus Betrachterperspektive abnehmenden Mondes in grelles Licht taucht, fehlt dieses Bildelement in der Radierung ganz. Zwar ist der Plattenabdruck etwas weniger den Abmessungen eines Quadrats angenähert als es die Radierung ist, dennoch wäre durchaus Raum gewesen, um auch dieses Bildelement aufzunehmen. Durch sein Fehlen wird der Blick des Betrachters ganz auf die rechte, vom Bildbetrachter aus gesehen linke Faust Lucifers gelenkt: Er stützt sie auf eine das Bild horizontal in zwei Hälften teilende Konsole, auf der er auch sitzt. Doch hat die geballte Hand keinen direkten Kontakt zur Konsole, denn zwischen der Hand und der Konsole ist der große rechte Flügel Lucifers eingeklemmt. Das erweckt den Eindruck, als wollte Lucifer seine Flügel selbst festhalten, sich am Versuch, wieder aufzufliegen, hindern, und sich so selbst als gefallenem Engel festsetzen. Ein weiterer Unterschied ist der Schatten, der in der Radierung den Bildhintergrund dominiert, während er im Gemälde völlig fehlt. Übermächtig ist sein Schatten an der Wand, als würde Lucifer von unten rechts stark beleuchtet. Es scheint, als habe Stuck den Schattenarm so deutlich konturiert, um zu zeigen, dass dieser Lucifer keiner ist, der aufgegeben hat, sondern die Faust wie zum dynamischeren Aufstehen aufgestützt hat, und, so in die nahe Zukunft weisend, für diese auf den bzw. die Flügel verzichten kann.

Johann Wolfgang von Goethe, ›Faust‹

Johann Wolfgang von Goethe hat im ›Faust‹ einen weiteren Zusammenhang der Motive von Melancholie und gefallenem Engel ins Werk gesetzt. Goethe teilt die Melancholie auf die beiden Protagonisten auf, auf Mephistopheles und Faust – den gefallenem Engel Mephistopheles, der sich gelegentlich durch Zynismus aus der Melancholie rettet, und den intellektuellen Melancholiker Faust, der durch den Einfluss des gefallenen Engels selbst zu einem wird. Melancholie ist die Grundlage des fatalen Bündnisses von Faust und Mephistopheles – erst im Zustand äußerster Melancholie lässt sich Faust auf den Pakt mit dem Teufel ein. Carl Gustav Carus hat in seinen ›Briefen über Goethes Faust‹ 1835 eine Verbindung der Eingangsszene in Fausts Studierzimmer zu Dürers ›Melencolia I‹ gezogen: »tiefschmerzliche[...], von

trüben dämonischen Gedanken umwehte[...] Sehnsucht«⁵⁴⁹ zeichne Faust ebenso wie Dürers ›Melencolia I‹ aus.

Auf das ›Vorspiel auf dem Theater‹, das die Tragödie eröffnet, folgt der ›Prolog im Himmel‹, in dem Goethe die Erzengel Raphael, Gabriel und Michael, die als Geschwister Lucifers beschrieben werden, auftreten und die ewige Schöpfung besingen lässt, bis ihnen Mephistopheles lapidar ins Wort fällt und einen Dialog mit dem ›HERRN‹ anknüpft: »Von Sonn' und Welten weiß ich nichts zu sagen, / Ich sehe nur, wie sich die Menschen plagen. / Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag, / Und ist so wunderlich als wie am ersten Tag. / Ein wenig besser würd er leben, / Hättst du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben; / Er nennt's Vernunft und braucht's allein, / Nur tierischer als jedes Tier zu sein«⁵⁵⁰.

Diese Klage mag sich der ›HERR‹ nicht recht anhören: »Hast du mir weiter nichts zu sagen? / Kommst du nur immer anzuklagen? / Ist auf der Erde ewig dir nichts recht?«⁵⁵¹ Mephistopheles entgegnet ihm: »Nein Herr! ich find es dort, wie immer, herzlich schlecht. / Die Menschen dauern mich in ihren Jammertagen, / Ich mag sogar die Armen selbst nicht plagen.«⁵⁵²

Daraufhin schlägt Mephistopheles die bekannte Wette um Faust vor, was die Erzengel vom Prospekt vertreibt und einen zufriedenen Mephistopheles zurücklässt: »Von Zeit zu Zeit seh ich den Alten gern, / Und hüte mich, mit ihm zu brechen. / Es ist gar hübsch von einem großen Herrn, / So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen.«⁵⁵³

Unter dem Einfluss eines gefallenen Engels, wenngleich er bei Goethe auch weiterhin Zugang zum Himmel hat, wird der in der Krise befindliche melancholische Intellektuelle Faust selbst zum Gefallenen und bringt auf seinem Weg dorthin auch Gretchen ins Straucheln; aus dem so engelhaften Menschenwesen wird ein gefallenes Mädchen.

⁵⁴⁹ Carus 2008 S. 288.

⁵⁵⁰ Goethe 1986/1, S. 542.

⁵⁵¹ Goethe 1986/1, S. 543.

⁵⁵² Goethe 1986/1, S. 543.

⁵⁵³ Goethe 1986/1, S. 544.

Faust wird hier wie Hiob Gegenstand einer Versuchung des Teufels und Spielstein einer Abmachung zwischen Gott und Teufel, der sich auch nach seinem Fall noch einmal als Versucher Gottes geriert. Gott und der Teufel reden über Faust wie über Hiob, als wären sie einander gleichgestellt. Gott lässt sich von Mephistopheles bzw. Satan kritisieren und schlägt ihm Händel vor.

Hiob widersteht den satanischen Versuchungen und macht sich auch im größten Leid nicht wie Faust mit dem Versucher gemein. Im zweiten Kapitel des Buches Hiob heißt es: »Es begab sich aber des Tages, da die Kinder Gottes kamen und traten vor den HERRN, dass der Satan auch unter ihnen kam und vor den HERRN trat. Da sprach der HERR zu dem Satan: Wo kommst du her? Der Satan antwortete dem HERRN und sprach: Ich habe das Land umher durchzogen. Der HERR sprach zu dem Satan: Hast du nicht acht auf meinen Knecht Hiob gehabt? Denn es ist seinesgleichen im Lande nicht, schlecht und recht, gottesfürchtig und meidet das Böse und hält noch fest an seiner Frömmigkeit; du aber hast mich bewogen, dass ich ihn ohne Ursache verderbt habe. Der Satan antwortete dem HERRN und sprach: Haut für Haut; und alles was ein Mann hat, lässt er für sein Leben. Aber recke deine Hand aus und taste sein Gebein und Fleisch an: was gilt's, er wird dir ins Angesicht absagen? Der HERR sprach zu dem Satan: Siehe da, er ist in deiner Hand; doch schon seines Lebens! Da fuhr der Satan aus vom Angesicht des HERRN und schlug Hiob mit bösen Schwären von der Fußsohle an bis auf seinen Scheitel. Und er nahm eine Scherbe und schabte sich und saß in der Asche. Und sein Weib sprach zu ihm: Hältst du noch fest an deiner Frömmigkeit? Ja, sage Gott ab und stirb! Er aber sprach zu ihr: Du redest, wie die närrischen Weiber reden. Haben wir Gutes empfangen von Gott und sollten das Böse nicht auch annehmen? In diesem allem versündigte sich Hiob nicht mit seinen Lippen.«⁵⁵⁴ Hiob redet hier der These von Satan als der Schattenseite Gottes das Wort – das Gute ist ohne das Böse nicht zu haben, beide sind zwei Seiten derselben Medaille, selbst wenn das Böse ihn schwer verletzt und direkt aus dem Höllenfeuer zu kommen scheint –als Satan sich putzt, findet er sich in einem Haufen Asche wieder.

Wilhelm Hauff hat in seinen 1825 entstandenen ›Mitteilungen aus den Memoiren des Satan‹ ›Satans Besuch bei Herrn von Goethe‹ inszeniert. Hier geht der Teufel in der

⁵⁵⁴ Hiob 1,1–10.

Absicht zum Dichter, sich über die seine Gestaltung in der Tragödie zu beschweren: »Der Goethische Mephistophiles ist eigentlich nichts anders, als jener gehörnte und geschwänzte Popanz des Volkes. Den Schweif hat er aufgerollt und in die Hosen gesteckt, für die Bocksfüße hat er elegante Stiefel angezogen, die Hörner hat er unter dem Barett verborgen – siehe da den Teufel des großen Dichters!«⁵⁵⁵ Der Besuch, der in Gesellschaft eines jungen amerikanischen Bewunderers des Weimarer Dichters stattfindet, endet im Geplänkel, geht aber für den Satan letztlich zufriedenstellend aus: »Nachdem wir ihn hinlänglich ennuyiert haben mochten, gab er das Zeichen zum Aufstehen, die Stühle wurden gerückt, die Hüte genommen, und wir schickten uns an, unsere Abschiedskomplimente zu machen. Der gute Mann ahnete nicht, daß er den Teufel citiere, als er großmütig wünschte, mich auch ferner bei sich zu sehen; ich sagte ihm zu und werde es zu seiner Zeit schon noch halten, denn wahrhaftig, ich habe seinen Mephistophiles noch nicht hinuntergeschluckt. Noch einen – zwei Bücklinge, wir gingen.«⁵⁵⁶

In der deutschen Literatur der beginnenden Romantik haben die gefallen bzw. fallenden Engel hohe Konjunktur: Als Gegenentwurf zur aufklärerischen Vernunft, die auch mit der Figur Gottes in Verbindung gebracht wird, sind sie den Menschen – oft melancholisch – nah. Friedmar Apel hat in seinem Buch ›Himmelssehnsucht. Die Sichtbarkeit der Engel‹ viele dieser Erscheinungen untersucht. Sie sind eben nicht rebellisch im Sinne des aufgeklärten Anderen Gottes, sondern ziehen sich ins Dunkle, z. T. auch in die Melancholie zurück, von wo aus sie – auch auf den Menschen – wirken.

So redet Wilhelm Heinrich Wackenroder einem »Kunstenthusiasmus, der Wahrheit hinter den Erscheinungen sucht,«⁵⁵⁷ das Wort, wenn er in seinen ›Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders‹ von »dunklen Gefühlen, welche wie verhüllte Engel zu uns niedersteigen«⁵⁵⁸ spricht. Dieses Dunkle und seine Gestalt unter einer Hülle Verbergende stehe, so Apel, auch für den Versuch, sich gegen den »Normierungsdruck einer angeblich allgemeingültigen Vernunft«⁵⁵⁹ aufzulehnen. Dabei bediene man sich aus dem »Bildarsenal« eines

⁵⁵⁵ Hauff 1891–1909, Bd. II, S. 296f.

⁵⁵⁶ Hauff 1891–1909, Bd. II, S. 307.

⁵⁵⁷ Apel 2001, S. 15.

⁵⁵⁸ zitiert nach Apel 2001, S. 11.

⁵⁵⁹ Apel 2001, S. 16.

»geschichtsphilosophisch ästhetisierten Christentums«⁵⁶⁰. Ähnlich zeigt sie sich auch in Ludwig Tiecks romantischem Künstlerroman ›Franz Sternbalds Wanderungen‹: Hier sind die Engel, Friedmar Apel zufolge, »Symbole versagter Begehrung von Wünschen, die die aufgeklärte Welt ins Irrationale verbannt hat«⁵⁶¹.

So geht die Engelrechnung der Romantik auch in umgekehrtem Sinne auf: »die Wiedererscheinung der Engelwelt im Medium der romantischen Kunst [dokumentiert] etwas von den seelischen Kosten der heraufdämmernden funktionalistischen Gesellschaft«, die Figur des (gefallenen) Engels wird zur »Seelenchiffre«⁵⁶². Aber diese Wiedergewinnung ist als solche kein originärer Akt und überdies unvollständig: »Der ewige Strom großer Bilder und kolossaler Lichtgestalten trocknet aus, die dürre, gleichgültige Welt bleibt zurück, und einzeln, zerstückt und mit ohnmächtigen Kämpfen muss das wieder erobert werden, was verloren ist, das Reich der Geister ist entflohen, und nur einzelne Engel kehren zurück.«⁵⁶³ Die christliche Text- und Bilderwelt wird zur Grundlage der neuen Mythologie, weil die Mythologie der griechischen Antike als unwiederbringlich verloren erkannt wird. Diese Engel können aller Dunkelheit zum Trotz, (wieder) fliegen. Friedmar Apel resümiert seine Untersuchungen zu den Engeln der Romantiker: »Die romantischen Engel konnten fliegen oder schweben, konnten zu Symbolen der Zukunftsfreudigkeit werden, weil eine Welt zumindest noch für vorstellbar gehalten wurde, in der sich das allgemeine Bewusstsein mit der Subjektivität des Künstlers vermitteln lässt.«⁵⁶⁴

Die französische Variante der Melancholie, der ennui, wird zur »satanischen Provokation«⁵⁶⁵, wie T. S. Eliot sie für Charles Baudelaire beschreibt: »a true form of acedia, arising from the unsuccessful struggle for the spiritual life.«⁵⁶⁶ Daraus leitet Eckart Goebel einen »depressive[n] Doppelkonflikt« ab: »das melancholische Unbehagen an der Kultur und das kulturelle Unbehagen an der Melancholie«⁵⁶⁷. Jean Starobinski stellt eingangs seiner Baudelaire-Studien ›Melancholie im Spiegel‹ ebenso schlicht wie umfassend fest: »Die Melancholie war Baudelaires intime

⁵⁶⁰ Apel 2001, S. 17.

⁵⁶¹ Apel 2001, S. 23.

⁵⁶² Apel 2001, S. 25.

⁵⁶³ Ludwig Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen; zitiert nach Apel 2001, S. 25f.

⁵⁶⁴ Apel 2001, S. 154.

⁵⁶⁵ Goebel 2003, S. 457.

⁵⁶⁶ Eliot 1963, S. 423 (Hervorhebung im Text).

⁵⁶⁷ Goebel 2003, S. 458.

Gefährtin.«⁵⁶⁸ König in Baudelaires Reich der Melancholie ist Satan. Schon die die Gedichtsammlung ›Les Fleurs du Mal‹ einleitende Zueignung ›Au lecteur‹ ist eine Anrufung des Teufels: »C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!« (»Der Teufel hält die Fäden, die uns bewegen!«)⁵⁶⁹ Und in ›Les Litanies de Satan‹ ruft das lyrische Ich Satan, den schönsten und klügsten Engel, als seinen Erbarmer an: »Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges, / Dieu trahi par le sort et privé de louanges, / Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!« (»O du, der klügste und schönste der Engel, / Gott, vom Schicksal / verraten und der Lobpreisungen beraubt, // O Satan, erbarme meines langen Elends dich!«)⁵⁷⁰. Baudelaires ›Litanies‹ münden in ein Gebet: »Fais que mon âme un jour, sous l'Arbre de Science, / Près de toi se repose, à l'heure où sur ton front / Comme un Temple nouveau ses rameaux s'épandront!« (»Gib, dass meine Seele einst unter dem Baum der Erkenntnis / nahe bei dir ruht und Frieden findet, zur Stunde, da über deiner Stirne / als ein neuer Tempel sich seine Zweige breiten werden!«)⁵⁷¹.

Walter Benjamin und der ›Angelus novus‹

1921 publizierte Walter Benjamin seine Übersetzung einer Auswahl von Charles Baudelaires Gedichten, der er den Aufsatz ›Die Aufgabe des Übersetzers‹ voranstellte. Im selben Jahr erwarb er eine Zeichnung von Paul Klee, den ›Angelus novus‹.

Giorgio Agamben versteht Klees ›Angelus novus‹ und Dürers ›Melencolia I‹ mit demselben Attribut: Sie beiden seien »Engel der Melancholie«⁵⁷². Reto Sorg führt aus: »Gleich Leitbildern der Moderne stehen sie für Agambens weltanschauliche Grundüberzeugung, dass der Mensch ›sich in der Entfremdung eingerichtet hat‹ und illustrieren ›sein Heimweh nach einer Wirklichkeit, die er nicht besitzen kann – oder eben nur um den Preis, sie unwirklich zu machen‹«⁵⁷³.

⁵⁶⁸ Starobinski 1992, S. 9.

⁵⁶⁹ Baudelaire 1986, S. 8f.

⁵⁷⁰ Baudelaire 1986, S. 268 f.

⁵⁷¹ Baudelaire 1986, S. 272f.

⁵⁷² Agamben, 2012, S. 138 und S. 146; zitiert nach Sorg 2012, S. 124.

⁵⁷³ Sorg 2012, S. 124.



Abb. 42: Paul Klee, *Angelus novus*, 1920, Ölpause und Wasserfarbe auf Papier, 31,8 × 24,2 cm, heute The Israel Museum, Jerusalem⁵⁷⁴

Paul Klees ›Angelus novus‹ avancierte es zu einem seiner bekanntesten Kunstwerke.⁵⁷⁵ Es ist eine »linke Ikone«⁵⁷⁶ geworden, ein »prestigeträchtiges Referenzwerk für politische, historische, philosophische, ästhetische und künstlerische Diskurse, die zur bürgerlich-kapitalistischen Weltordnung auf kritische Distanz gehen«⁵⁷⁷, und das eben durch Walter Benjamins Aneignung, durch dessen »faktische Deutungshoheit«⁵⁷⁸. Gemeint ist damit Walter Benjamins Aneignung von Klees Blatt, sowohl was den physischen Besitz als auch was die Interpretation

⁵⁷⁴ Abb.: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Klee-angelus-novus.jpg>.

⁵⁷⁵ vgl. Sorg 2012, S. 114.

⁵⁷⁶ Werckmeister 1997, S. 22–25.

⁵⁷⁷ Sorg 2012, S. 115.

⁵⁷⁸ Sorg 2012, S. 116.

betrifft, die Benjamin in der neunten These ›Über den Begriff der Geschichte‹ aufgeschrieben hat: »Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.«⁵⁷⁹

Walter Benjamin hat die Zeichnung im Mai 1921 in München angekauft, als er dort Gershom Scholem besuchte. Die Zeichnung hat ihn zeit seines Lebens physisch und intellektuell begleitet. Benjamin versuchte sogar, eine allerdings über die Annonce der Publikation nicht hinausgekommene Zeitschrift gleichen Namens herauszugeben – »sie sollte, wie er in der Ankündigung der Zeitschrift, die allein zum Druck gelangte, sich ausdrückte, mit dem Engel den ephemeren Charakter von Beginn an gemeinsam haben. Dieses Ephemere nämlich erschien Benjamin als der gerechte Preis, den ihr Werben um das, was er unter wahrer Aktualität verstand, zu fordern hatte«⁵⁸⁰. 1931 kam Benjamin in einem Text zur Karl Kraus auf Klees Zeichnung zu sprechen – hier beschreibt er den ›Angelus novus‹ als »ein Geschöpf aus Kind und Menschenfresser«⁵⁸¹. Die große biographische Bedeutung der Zeichnung Klees für Benjamin wird daraus deutlich, dass er den Verbleib 1932, den Selbstmord vor Augen, in seinem Testament regelt und vor allem daraus, dass er das Blatt, soweit es ihm irgend möglich war, immer in sichtbarer Nähe hatte: Das Blatt hing in seiner Berliner Wohnung; bei seiner Emigration im September 1933 beließ er es zunächst in Berlin, zwei Jahre darauf brachten es ihm Freunde nach Paris mit. 1939 überlegte Benjamin, das Blatt zu seinem Lebensretter zu machen, indem er es verkaufen und mit dem Erlös eine Überfahrt in die USA bezahle wollte, die seine Rettung hätte bedeuten können. Als er sich 1940 zur Flucht entschloss, um über Spanien und Portugal in die USA auszureisen, gab er die Zeichnung Georges Bataille zur Verwahrung, der sie in der Bibliothèque Nationale de France versteckte. In der Nacht

⁵⁷⁹ Benjamin 1977, S. 255 (Hervorhebungen im Text).

⁵⁸⁰ Scholem 1983, S. 47.

⁵⁸¹ Benjamin 1991, S. 367; zitiert nach Sorg 2012, S. 120.

vom 26. auf den 27. September 1940 nahm sich Walter Benjamin im spanischen Grenzort Portbou aus Furcht vor einer Auslieferung an die Deutschen das Leben. Der ›Angelus novus‹ gelangte nach Paris über Pierre Mussac und Theodor W. Adorno, der es lange bei sich behielt, im Büro von Gretel Adorno und im häuslichen Wohnzimmer. Nach Adornos Tod und einer Rechtsstreitigkeit mit Benjamins Sohn, die erst nach dessen Tod und auf Vermittlung Siegfried Unselds beigelegt werden konnte, kam es, Benjamins testamentarischem Wunsch von 1932 entsprechend, zu Gershom Scholem.⁵⁸²

Scholem wusste um die immense Bedeutung dieser Zeichnung für Walter Benjamin: »Vom ersten Moment an faszinierte ihn Klees Bild aufs höchste und spielte in seinen Betrachtungen zwanzig Jahre lang eine bedeutungsvolle Rolle: [...] als Meditationsbild und als Memento einer geistigen Berufung.«⁵⁸³ Für Walter Benjamin ist das Blatt, so Theodor W. Adorno, ein »erkorenes Emblem«⁵⁸⁴ gewesen, eine Art persönlicher Schutz-Engel.

Ob Paul Klees ›Angelus novus‹ gefallen ist oder nicht, ob er fliegen will oder nicht – er hat Walter Benjamin zufolge keine Wahl, denn der Mensch und der von ihm geschaffene Zustand der Welt und der Gegenwart stehen dem entgegen. Der Engel ist nicht selbst gefallen, der Mensch hat ihn aus der von ihm entzauberten Welt fallen lassen, so sehr er ihn auch im Nachhinein reumütig anruft.

Die fünfte Strophe von Gershom Scholems Benjamin 1921 gewidmetem ›Gruß vom Angelus‹, die Walter Benjamin seiner neunten These ›Über den Begriff der Geschichte‹ wie ein Motto voranstellt, lässt sich als Reformulierung von Rilkes ›Siebenter Elegie‹ aus der Perspektive des Engels lesen – bei Scholem heißt es: »Mein Flügel ist zum Schwung bereit / *ich kehrte gern zurück* / denn blieb' ich auch lebendige Zeit / ich hätte wenig Glück.«⁵⁸⁵ Erwähnt werden soll zumindest, dass die vorangehenden vier und vor allem die nachfolgenden zwei Strophen von Scholems Gedicht dem Ganzen eine heitere Wendung zu geben versuchen. Die erste und die letzte Strophe lauten: »Ich hänge edel an der Wand / Und schaue keinen an / Ich bin

⁵⁸² zu den Details vgl. Sorg 2012, S. 126ff.

⁵⁸³ Scholem 1983, S. 45f.

⁵⁸⁴ Adorno 1955, S. 24; zitiert nach Sorg 2012, S. 120.

⁵⁸⁵ zitiert nach Benjamin 1977, S. 255 (Hervorhebung im Text).

vom Himmel her gesandt / Ich bin ein Engelsmann. [...] Ich bin ein unsymbolisch Ding / Bedeute was ich bin / Du drehst umsonst den Zauberring / Ich habe keinen Sinn.«⁵⁸⁶

Mit Gershom Scholem setzte sich Walter Benjamin brieflich vielfach über Angelologie und Dämonologie auseinander, in einem Brief an ihn nennt er den ›Angelus novus‹ seinen »neu-erschaffenen Kabbala-Beschützer«⁵⁸⁷. Gershom Scholem hat Walter Benjamins Perspektive auf Paul Klees ›Angelus novus‹ umfassend interpretiert. Den Vortrag ›Walter Benjamin und sein Engel‹ schrieb Scholem 1972 nieder und widmete ihn dem Andenken von Peter Szondi, der sich im November 1971 in Berlin das Leben genommen hatte.

Scholem fasst in seiner Interpretation Walter Benjamins Sicht des ›Angelus novus‹ als »schlagendes Exempel« für die »Zweigleisigkeit in Benjamins Denken, wo mystische Intuition und rationale Einsicht oft nur scheinbar durch Dialektik verbunden werden«⁵⁸⁸ auf. Zugleich sieht er den Text als ein Beispiel für ein weiteres, seines Erachtens bei Benjamin häufig zu findendes Phänomen: Die »Projektion« persönlicher Erfahrungen »auf die Gegenstände seiner Arbeiten«, die darin »verschwunden oder aber gänzlich verschlüsselt sind, so dass sie dem Außenstehenden nicht erkennbar oder auch nur erahnbar« sind.⁵⁸⁹ Wie sich Benjamin als »Melancholiker«⁵⁹⁰ im Buch ›Über den Ursprung des deutschen Trauerspiels‹ spiegelt, so findet sich etwa auch in seinem Aufsatz zu Goethes ›Wahlverwandtschaften‹ ein biographisches Moment, das ihn zu Erkenntnissen über »die luciferische Tiefe des Scheins, in dem das Schöne sich verhüllt und manifestiert«⁵⁹¹, veranlasst. Auch den Text zum ›Angelus novus‹ liest Scholem als ein solches »Selbstzeugnis – gewiß ein beunruhigendes«⁵⁹².

Vor die Beschäftigung mit Benjamins Sicht auf den ›Angelus novus‹ setzt Scholem die Auseinandersetzung mit zwei ›Agesilaus Santander‹ überschriebenen kurzen Niederschriften, die Walter Benjamin am 12. bzw. 13. August 1933 auf Ibiza erstellt

⁵⁸⁶ Scholem, Gruß vom Angelus; zitiert nach Sorg 2012, S. 119.

⁵⁸⁷ Walter Benjamin an Gershom Scholem, ; in: Benjamin 1995–2000, Band II, S. 160.

⁵⁸⁸ Scholem 1983, S. 37.

⁵⁸⁹ Scholem 1983, S. 38.

⁵⁹⁰ Scholem 1983, S. 38.

⁵⁹¹ Scholem 1983, S. 38.

⁵⁹² Scholem 1983, S. 38.

hatte. Hierin, so konstatiert Reto Sorg, nimmt »der ›neue Engel‹ Züge des Luciferischen, von Gott abgefallenen Engels«⁵⁹³ an.

Im Zentrum beider Texte steht der der kabbalistischen Tradition entlehnte Gedanke, dass Eltern einem Neugeborenen neben dem öffentlichen auch einen geheimen Namen geben. Er steht ihm bei wie sein persönlicher Schutzengel, der für Walter Benjamin allerdings ein gefallener wird bzw. ist: Die Titelgebung, also der geheime Namen Agesilaus Santander, lässt sich in das Anagramm »Der Angelus Satanas«⁵⁹⁴ auflösen: »Von einem solchen Engel-Satan sprechen sowohl hebräische Texte wie etwa der Midrasch Rabba zu Exodus, Sektion 20, § 10, als auch neutestamentliche, wo im Paulinischen Brief an die Korinther II, Kapitel 12:7, von Angelos Satanas die Rede ist, der mit dem abgefallenen, revoltierenden Lucifer identisch ist«⁵⁹⁵, schreibt Gershom Scholem.

Im Paulus-Brief, auf den sich Scholem bezieht, heißt es: »Und so ich mich rühmen wollte, täte ich daran nicht töricht; denn ich wollte die Wahrheit sagen. Ich enthalte mich aber dessen, auf dass nicht jemand mich höher achte, als er an mir sieht oder von mir hört. Und auf dass ich mich nicht der hohen Offenbarung überhebe, ist mir gegeben ein Pfahl ins Fleisch, nämlich des Satans Engel, der mich mit Fäusten schlage, auf dass ich mich nicht überhebe. Dafür ich dreimal zum HERRN gefleht habe, dass er von mir wiche. Und er hat zu mir gesagt: Laß dir an meiner Gnade genügen; denn meine Kraft ist in den Schwachen mächtig. Darum will ich mich am allerliebsten rühmen meiner Schwachheit, auf dass die Kraft Christi bei mir wohne. Darum bin ich gutes Muts in Schwachheiten, in Misshandlungen, in Nöten, in Verfolgungen, in Ängsten, um Christi willen; denn, wenn ich schwach bin, so bin ich stark. Ich bin ein Narr geworden über dem Rühmen; dazu habt ihr mich gezwungen. Denn ich sollte von euch gelobt werden, sintemal ich nichts weniger bin, als die ›hohen‹ Apostel sind, wiewohl ich nichts bin. Denn es sind ja eines Apostels Zeichen unter euch geschehen mit aller Geduld, mit Zeichen und mit Wundern und mit Taten.«⁵⁹⁶

⁵⁹³ Sorg 2012, S. 114.

⁵⁹⁴ Scholem 1983, S. 50.

⁵⁹⁵ Scholem 1983, S. 51.

⁵⁹⁶ 2. Kor. 12,6–12.

Paulus zeigt sich hier also als einen in Not befindlichen Menschen, der mit seiner Rolle als Apostel ringt und ebenso mit den Erwartungen, den die Gemeinde an ihn als solchen knüpft. Es ist der abgefallene, der gefallene Engel, der ihn schmerzlich daran erinnert, in bzw. trotz seiner herausgehobenen Position schwach zu sein und eben darin mit Geduld Stärke zu finden.

Donat de Chapeaurouge weist in seiner ›Paul Klee und der christliche Himmel‹ betitelten Abhandlung darauf hin, dass der Topos des Satans-Engels nicht nur im Talmud, sondern auch in der Bibel bedeutend ist. Chapeaurouge bringt den die wahre Identität ins Geheime verbergenden Namen und die Engelsfigur bei Benjamin zusammen: »Die Verschlüsselung ins Anagramm beweist, dass Benjamin das Negative in dem Namen ›Agesilaus Santander‹ sehr wohl kannte und es absichtlich verborgen hat.«⁵⁹⁷

Jochen Hörisch hebt im Rahmen einer Rezension zu Gedichten von Stephan Krass hervor, dass sich jenseits der anagrammatischen, die dem Barockspezialisten Benjamin sicher nahe gelegen habe, auch eine weitere Lesart anbiete, die auf einen anderen biblischen Zusammenhang verweist: »Einer der rätselhaftesten Texte von Walter Benjamin trägt die Überschrift ›Agesilaus Santander‹. Wer nach dem Sinn dieser Worte fragt, wird alsbald auf den lahm scheinenden, aber erfolgreich kämpfenden Spartanerkönig Agesilaus, auf die spanische Wallfahrtsstadt am Jacobs-Pilgerweg und auf das Motiv stoßen, dass auch Jacob lahmt, weil er mit größten Mächten gerungen hat.«⁵⁹⁸

Von Jakobs Kampf mit dem Engel wird im 32. Kapitel des Ersten Buchs Mose berichtet: »In derselben Nacht stand er auf, nahm seine beiden Frauen, seine beiden Mägde sowie seine elf Söhne und durchschritt die Furt des Jabbok. Er nahm sie und ließ sie den Fluss überqueren. Dann schaffte er alles hinüber, was ihm sonst noch gehörte. Als nur noch er allein zurückgeblieben war, rang mit ihm ein Mann, bis die Morgenröte aufstieg. Als der Mann sah, dass er ihm nicht beikommen konnte, schlug er ihn aufs Hüftgelenk. Jakobs Hüftgelenk renkte sich aus, als er mit ihm rang. Der Mann sagte: Lass mich los; denn die Morgenröte ist aufgestiegen. Jakob aber

⁵⁹⁷ Chapeaurouge 1990, S. 52.

⁵⁹⁸ Hörisch 2002.

entgegnete: Ich lasse dich nicht los, wenn du mich nicht segnest. Jener fragte: Wie heißt du? Jakob, antwortete er. Da sprach der Mann: Nicht mehr Jakob wird man dich nennen, sondern Israel (Gottesstreiter); denn mit Gott und Menschen hast du gestritten und hast gewonnen. Nun fragte Jakob: Nenne mir doch deinen Namen! Jener entgegnete: Was fragst du mich nach meinem Namen? Dann segnete er ihn dort. Jakob gab dem Ort den Namen Penuël (Gottesgesicht) und sagte: Ich habe Gott von Angesicht zu Angesicht gesehen und bin doch mit dem Leben davongekommen. Die Sonne schien bereits auf ihn, als er durch Penuël zog; er hinkte an seiner Hüfte. Darum essen die Israeliten den Muskelstrang über dem Hüftgelenk nicht bis auf den heutigen Tag; denn er hat Jakob aufs Hüftgelenk, auf den Hüftmuskel geschlagen.«⁵⁹⁹.

Jakobs Kampf mit dem Engel wird als eine Grenzerfahrung zwischen Tag und Nacht, Wasser und Land geschildert. Zu Jakobs Kampf, den Jochen Hörisch in Assoziation mit dem körperlichen Gebrechen des Spartanerkönigs Agesilaus als Interpretament vorschlägt, fällt im Zusammenhang dieser Arbeit dreierlei auf: Erstens besiegelt die Verletzung, die der Engel Jakob zufügt und durch die er bleibenden Schaden erleidet, das Ordnungsgefälle zwischen Engel und Mensch dauerhaft. Zum zweiten ist der Kampf mit dem Engel Zeugnis der Herausforderung Gottes: Er bzw. der Engel als sein Bote gestattet dem Menschen nicht sich kampflös hin- und aufzugeben, auch weil der Mensch als Gefallener, als ein dem Teufel Anheimgefallener ein Gegner ist, der sich bezwingen lassen muss, weil er schon einmal nicht Gott, sondern dem Teufel angehört hat. So interpretiert es Ernst Jünger in den ›Kirchhorster Blättern‹ unter dem Datum des 19. Dezember 1944. Jünger hatte ein Vierteljahr zuvor mit den abziehenden deutschen Truppen das besetzte Paris verlassen, war im Range eines Hauptmanns regulär aus der Wehrmacht entlassen worden und hatte sich in das niedersächsische Kirchhorst zurückgezogen. Er notiert im Licht seiner Zeitgeschichte »zwei allgemeine Gedanken« zu Jakobs Kampf: »Der Mensch darf sich nicht billig besiegen lassen: Gott muß sich ihm aufzwingen. Der Mensch wird in Versuchung kommen, sich aus Mattigkeit niederzuwerfen, sich fallen zu lassen, ehe er völlig durchdrungen, ganz unterjocht ist von der hohen Kraft. Das ist eine besondere Gefahr unserer Zeit, in der die große Bedrohung die Menschen in Massen, doch verdienstlos zum Kreuze treiben wird. Sodann: Der Kampf ist

⁵⁹⁹ 1. Mose 32,23–33.

nächtlich, weil der Mensch seit seinem Falle das Antlitz Gottes nicht ertragen kann. Erst in der Morgenröte erkennt er ihn und wird gesegnet durch ihn. Die Nacht ist hier das menschliche Leben, in dem der Arm des unsichtbaren Gottes oft grausam spürbar wird, die Morgenröte der Tod, in der sein Antlitz erscheint. Wir müssen uns in unserer Eigenschaft als Rationalisten überwinden lassen, und dieser Ringkampf findet heute statt. Gott tritt den Gegenbeweis gegen uns an.«⁶⁰⁰ Das dritte Moment, das in diesem Kontext wichtig erscheint, ist die Tageszeit des Kampfes: Zwar befindet sich der Mensch seit seinem Sündenfall auf der Nacht- bzw. Schattenseite Gottes, hier trägt sich der lang dauernde Kampf zu. Aber dass das Ende des Kampfes und die Befriedung der Auseinandersetzung durch den Segen des Engels genau dann stattfindet, wenn die Morgenröte aufzieht, mag als ein Hinweis darauf gelesen werden, dass in diesem Moment der gefallene Engel Lucifer, der mit dem Morgenstern identifiziert wird, eine symbolisch sichtbare, separate Existenz zu führen beginnt. Er hat den von ihm verführten und somit gleich ihm zu Fall gebrachten Menschen verlassen, er hat ihn frei gegeben für die Segnung des Engels, mithin Gottes.

Um nun von Jakobs Kampf mit dem Engel über den Spartanerkönig Agesilaus wieder zu Walter Benjamins Anagramm zurückzukommen: Die Art und Weise, wie der geheime Name Benjamin offenbar wird, unterscheidet sich wesentlich von der Tradition: Während jüdische Kinder bei der Bar Mitzwa erstmals mit diesem Namen aufgerufen werden und damit mannbar im Sinne von den Vorschriften der Thora gegenüber eigenverantwortlich werden, bezieht Benjamin die Entdeckung seines geheimen Namens auf »das Erwachen der Liebe«⁶⁰¹. Der geheime Name wird in der Auflösung des Anagramms zum neuen Namen: Agesilaos Santander wird in der Mannbarwerdung durch Liebe als Anagramm Angelos Satanas offenbar. So auf Paul Klees Zeichnung projiziert, wird er zum Angelus novus, zum neuen Engel: »der neue Name [tritt] bei einem neuen Mannbarwerden aus dem alten Namen hervor [...] und [lässt] zugleich sich in dem Bild von Paul Klee in seinem [d. i. Benjamins] Zimmer nieder.«⁶⁰²

⁶⁰⁰ Jünger 1979, S. 348f.

⁶⁰¹ Scholem 1983, S. 51.

⁶⁰² Scholem 1983, S. 53.

Gershom Scholem betont, dass die anagrammatische Auflösung des geheimen Namens nicht mit dem Verlust des magischen Moments einhergeht, insofern sich im neuen Namen die »angelischen und dämonischen Lebenskräfte in der engsten Bindung«⁶⁰³ befinden. Diese Doppelnatur bleibt aber bei Benjamin nicht auf seinen Namen, auf seine Person bezogen: »Unversehens verwandelt sich nun die menschliche Person Benjamins in die so unbegreiflich tief, ja magisch mit ihm zusammenhängende angelisch-luciferische Natur des Engels auf dem Bilde von Paul Klee.«⁶⁰⁴

In beiden Fassungen des ›Agasilaos Santander‹-Textes bezeichnet Walter Benjamin seinen zweiten, geheimen Namen als den Namen seines Engels, genauer gesagt, seines neuen Engels, des ›Angelus novus‹ Paul Klees. »Im Zimmer, das ich in Berlin bewohnte, hat jener, ehe er aus meinem Namen gerüstet und geschient ans Licht trat, sein Bild an der Wand befestigt. Neuer Engel.«⁶⁰⁵

Der talmudischen Lehre gemäß werden Engel als flüchtige, im Moment ihres Entstehens als fast schon wieder verschwindend begriffen werden. Sie entstehen plötzlich und in großer Zahl und verschwinden im Moment der Erfüllung ihres Auftrags. Nur die Erzengel und auch Satan gelten als unvergänglich. Benjamins Vorstellung vom Luciferischen allerdings lässt sich, Gershom Scholem zufolge, aber nicht primär auf die jüdische Tradition zurückführen bzw. von ihr ableiten, sondern rührt von seiner Beschäftigung mit dem Werk Charles Baudelaires her, vor allem, was das »luciferische Element der Schönheit des Satanischen«⁶⁰⁶ angeht, wobei dieses Satanische sowohl die zerstörerische Wirkung als auch Momente des »satanischen Wissens, satanischen Genügens, satanischen Ruhens«⁶⁰⁷ umfasst, also nicht nur negativ besetzt ist. Gershom Scholem betont – manchen anderen Interpretationen von Klees ›Angelus novus‹ zum Trotz –, dass der »Kleesche Engel« ein sich »ins Luciferische« »wandelnde[r]«⁶⁰⁸ sei, also ein Zeichen des sich in der Krise befindenden Menschen Benjamin ist. Und er ist es hier in besonderem Maße, insofern er Walter Benjamin auf allen Stationen seiner krisendominierten letzten

⁶⁰³ Scholem 1983, S. 52.

⁶⁰⁴ Scholem 1983, S. 52.

⁶⁰⁵ Benjamin 1983/1, S. 42.

⁶⁰⁶ Scholem 1983, S. 48.

⁶⁰⁷ Benjamin 1983/2, S. 49.

⁶⁰⁸ Scholem 1983, S. 49.

Lebensjahre so lange als möglich begleitet und Benjamin noch testamentarisch dafür Sorge trägt, dass Paul Klees Engel ihn überlebt.

Benjamin schreibt in seiner zweiten Fassung des ›Agesilaos Santander‹ davon, dass der in Klees Bild männliche Engel ihm seine weibliche Gestalt »auf dem längsten, verhängnisvollsten Umwege nach[schickte]«⁶⁰⁹, ein Umstand, den Gershom Scholem biographisch sowohl auf die ebenso leidenschaftliche wie hinsichtlich der Hoffnungen Benjamins unerwiderte Wiederbegegnung mit Julia Cohn bezieht als auch auf seine Liebe zu Asja Lacis, für die er sich scheiden ließ, ohne dass allerdings die Verbindung zu Asja Lacis daraufhin enger geworden wäre.

Benjamin nahm das zweifache Scheitern mit Geduld hin, einer Eigenschaft, die ihn dem Paulus des oben zitierten Passus aus dem zweiten Korintherbrief verbindet. Wie der Apostel das Schicksal des durch Ruhmerwartung Bedrohten geduldig trägt bzw. erduldet, so sieht Benjamin dem Umstand ins Auge, dass beide Lieben sich nicht erfüllen. Als »unterm Saturn zur Welt« Gekommenem ist die Geduld für den Melancholiker Benjamin keine wesensfremde Übung, »dem Gestirn der langsamsten Umdrehung, dem Planeten der Umwege und Verspätungen«⁶¹⁰. Benjamin vergleicht seine Geduld, die für ihn »mit nichts [...] zu überwinden«⁶¹¹ ist, mit dem Engel Paul Klees: »Ihre Schwingen ähneln denen des Engels darin, dass sehr wenige Stöße ihnen genug sind, um sich unverrückbar im Angesichte derer zu erhalten, welche sie zu erwarten entschlossen ist. Doch sie, die Klauen wie der Engel hat und messerscharfe Schwingen, macht nicht Miene auf die, die sie gesichtet hat, zu stürzen. Sie lernt vom Engel, wie er seinen Partner im Blick umfaßt, dann aber stoßweise und unaufhaltsam weicht. Er zieht ihn nach auf jener Flucht in eine Zukunft, aus der er vorgestoßen ist. Er hofft von ihr nichts Neues mehr als nur den Blick des Menschen, dem er zugewandt bleibt. So fuhr ich, kaum daß ich zum ersten Male dich gesehen hatte, mit dir dahin zurück, woher ich kam«⁶¹². Scholem weist in seiner Interpretation dieser Sätze darauf hin, dass nur der gefallene Engel, Satan, Klauen und keine Flügel hat, und nennt hierbei als Beispiel Ludwig Höltys

⁶⁰⁹ Benjamin 1983/1, S. 42.

⁶¹⁰ Benjamin 1983/1, S. 42.

⁶¹¹ Walter Benjamin, Agesilaus Santander (erste Fassung); zitiert nach Scholem 1983, S. 41.

⁶¹² Walter Benjamin, Agesilaus Santander (erste Fassung); zitiert nach Scholem 1983, S. 41.

›Hexenlied‹, in dem es heißt: »Um Beelzebub tanzt unser Trupp / und küßt ihm die kralllichten Hände!«⁶¹³.

Grammatikalisch sonderbar ist ein Satz aus Benjamins ›Agesilaos Santander‹-Text, der zugleich der inhaltliche Angelpunkt ist: »Doch sie [die Geduld], die Klauen wie der Engel hat und messerscharfe Schwingen, macht nicht Miene auf die, die sie gesichtet hat, zu stürzen«. Ein Wort scheint zu fehlen: »Doch sie [...] macht nicht Miene, [sich] auf die, die sie gesichtet hat, zu stürzen.« In der zweiten Fassung lautet der hier allein auf den Engel bezogene Satz ein wenig anders, ihm fehlen offenbar zwei Wörter: »Denn auch er selbst [...] macht keine Miene, [sich] auf den, der ihn [oder: den er] gesichtet hat, zu stürzen.« Das scheinbar fehlende Reflexivpronomen lässt aus der Erwartung einer raubvogelartigen Jagdszene des Sich-Stürzens ein Stürzen im Sinne eines Wankens oder Fallens werden – der Engel wie die Geduld sind nicht aktiv handelnder Part, sondern lassen sich vom Geschehen in ihrer Bewegung bzw. Fortbewegung bestimmen. Scholem spricht sich dafür aus, dass das in der zweiten Fassung auf den ersten Blick fehlende zweite Wort »ihn« »durch eine Unterlassung Benjamins ausgefallen ist«⁶¹⁴, also versehentlich fehlt. Falls dem nicht so ist, wäre durch das fehlende Objekt die Möglichkeit einer zweifachen Ausrichtung des Sichtens eröffnet: sowohl die, dass der Engel den Betrachter sichtet als auch die, dass der Betrachter den Engel sichtet, eine doppelte Bewegung, die sich in Starre aufhebt und so die Unbeweglichkeit des Engels hervorruft: »Er will das Glück: den Widerstreit, in dem die Verzückung des Einmaligen, Neuen, noch Ungelebten mit jener Seligkeit des Nocheinmal, des Wiederhabens, des Gelebten liegt. Darum hat er auf keinem Wege Neues zu hoffen als auf dem der Heimkehr, wenn er einen neuen Menschen mit sich nimmt.«⁶¹⁵ Beide, Engel wie Autor, suchen Scholem zufolge das Glück, das Glück im »Paradoxon«, im »Widerstreit des Einmal und Dochwieder«, des »die Seligkeit des Nocheinmal, die sich auf das Wiederholbare, die Wiederholung des schon Gelebten richtet.«⁶¹⁶

Gershom Scholem hält fest: »In der Phantasmagorie wird das Bild des Angelus novus für Benjamin zu einem Bild seines Engels als der okkulten Realität seiner

⁶¹³ Höltz 1804, S. 243.

⁶¹⁴ Scholem 1983, S. 58.

⁶¹⁵ Benjamin 1983/1, S. 43.

⁶¹⁶ Scholem 1983, S. 60.

selbst«⁶¹⁷. Er zitiert einen weiteren Text Benjamins, der Klees ›Angelus novus‹ erwähnt. In Benjamins Karl-Kraus-Aufsatz von 1931 heißt es: »Man muß schon [...] Klees ›Neuen Engel‹, welcher die Menschen lieber befreite, indem er ihnen nähme, als beglückte, indem er ihnen gäbe, gesichtet haben, um eine Humanität zu fassen, die sich an der Zerstörung bewährt.«⁶¹⁸ Klees ›Angelus novus‹ wird aus Scholems Sicht zu einem Gefangenen, einem Festgesetzten.

Alle genannten Äußerungen Benjamins zu Klees Blatt zusammengekommen, ergibt sich für Scholem ein Gesamtbild, das die Starrheit, die Unbeweglichkeit des Engels zwischen Vergangenheit und Zukunft deutlich macht: »War es aber vorher die *Geduld* des Liebenden, der wartet, so ist es jetzt der *Sturm* aus dem Paradies, der ihn, ohne dass er auch nur sein Gesicht umwendete, in die Zukunft treibt [...] Das Paradies ist zugleich Ursprung und Urvergangenheit des Menschen wie auch ein utopisches Bild der Zukunft seiner Erlösung – in eigentlich eher zyklischer als dialektischer Auffassung des geschichtlichen Prozesses.«⁶¹⁹

Allen diesen Engeln Benjamins oder: diesem Engel Benjamins in allen seinen Facetten ist gemeinsam, dass er kein Sänger des Lobes Gottes vor dessen Thron mehr ist; Scholem schreibt: »Das eigentlich Erschütternde und Melancholische an diesem neuen Bild des Engels ist, daß er in eine Zukunft läuft, in die er doch gar nicht schaut und nie schauen wird, solange er als Engel der Geschichte seine eine und einzigartige Mission erfüllt.«⁶²⁰ Und weiter: »Der Engel der Geschichte ist also im Grunde eine melancholische Figur, die in der Immanenz der Geschichte scheitert, weil sie nur durch einen Sprung überwunden werden kann, der die Vergangenheit des Historischen nicht in einem ›ewigen Bild‹ (I, 702) von ihr rettet, sondern in einem aus ihrem Kontinuum herausführenden Sprung in die, sei es revolutionär, sei es messianisch geladene ›Jetztzeit‹ (I, 703).«⁶²¹

Jürgen Nielsen-Sikora führt den Engel des ›Agesilaus Santander‹ und den der neunten These ›Über den Begriff der Geschichte‹ zusammen: »Laut Talmud werden die Engel von Gott geschaffen. Vor ihm singen sie ihren Hymnus und vergehen

⁶¹⁷ Scholem 1983, S. 62.

⁶¹⁸ Walter Benjamin, Karl Kraus; zitiert nach Scholem 1983, S. 62f.

⁶¹⁹ Scholem 1983, S. 65 (Hervorhebungen im Text).

⁶²⁰ Scholem 1983, S. 65.

⁶²¹ Scholem 1983, S. 67.

anschließend im Nichts. Der Engel ist aber auch Bote. Im Judentum besitzt ein jeder Mensch einen persönlichen Engel, der das geheime Selbst symbolisiert [...]. Walter Benjamin verbannt diesen Engel nun in ein Bild, in dem es diesem unmöglich wird, seinen Hymnus abzusingen und zu vergehen. Der Blick des Engels kann deshalb nicht loslassen von dem, was war. Damit jedoch bleibt auch seine angelische Mission letzten Endes unerfüllt. Doch die Situation des Engels eröffnet sogleich neue Perspektiven auf die Geschichte als Katastrophengeschichte. Denn für Benjamin hat der Begriff des Fortschritts sein Fundament in der Katastrophe. Diese abzuwenden, muss der Engel scheitern. Als Ursache des angelischen Versagens gilt der Fortschritt. Der Engel versagt an der Aufgabe, dem Trümmerberg, den Moderne und Fortschritt mit sich bringen, Einhalt zu gebieten. Er kann die Flügel nicht mehr schließen. Denn hierzu bedarf es des Messias.«⁶²² Günter Kunert sieht für den ›Angelus novus‹ wenig Zukunft als Engel, dafür eine dem Ende des Ikarus ähnelnde: »Und erst aus einem so seltsamen Anblick geht wie ein Rebus der Kindheit die geheime Botschaft hervor, von der Walter Benjamin nicht genau wissen mochte, was sie wirklich enthielt, als er seinen Engel der Geschichte in solche fliegende Zwangslage versetzte. dass es schon nicht mehr darum geht, auf widersprüchliche Weise rückwärts voranzukommen, sondern nur noch auf eines. Nicht abzustürzen. Löst sich der Blick vom einst heimatlich Gewesenen, und nimmt das Wehen zu, mag zu unserem Entsetzen, das dann wohl unser allerletztes wäre, der Luftakrobat wie Ikarus enden.«⁶²³

Bis zu Scholems Tod hing der ›Angelus novus‹ in seiner Jerusalemer Wohnung; seine Erben vermachten es schließlich dem Israel Museum in Jerusalem.

Benjamins »Sturm vom Paradiese her« hat den Flügeln des Engels den »Schwung« genommen, er kann im Angesicht der menschlichen Katastrophe, des Abgespaltenseins vom Lauf der Zeit, von der selbstverursachten Isolation im Trümmerhaufen der Gegenwart, nicht mehr vermitteln, nicht mehr heilen, nicht mehr zusammenfügen. Der Engel, auch wenn er, wie Scholem schreibt, gerne würde, wird für den Menschen, wie Rilke dichtet, »unfaßlich«, er bleibt »weitauf« in den himmlischen Sphären und für die um Hilfe ausgestreckte Hand des Menschen nicht

⁶²² Nielsen-Sikora o. J.

⁶²³ Kunert 1980.

zu fassen. Ein Engel, der vom Menschen fallen gelassen wird, stürzt nicht zur Hölle, wie der von Gott abgefallene, sondern sieht sich im Himmel festgesetzt, der »Fortschritt«, das Festhalten des Menschen am rationalistischen Weltbild, weht ihn weg vom Paradies.

Friedmar Apel stellt unter Verweis auf Walter Benjamins ›Berliner Kindheit um 1900‹ fest, dass Benjamins Begriff des Engels »immer noch für ein an die Zukunft gerichtetes Glückbegehren stehen kann«⁶²⁴. Apel interpretiert Benjamins Deutung von Klees Zeichnung als »Überschreitung romantischer Motive«⁶²⁵ – »die romantische Himmelssehnsucht aber war für ihn [Walter Benjamin] eine anachronistische Angelegenheit«⁶²⁶. Klees ›Angelus novus‹ wird als Benjamins »Engel der Geschichte« »zur Chiffre einer ohnmächtigen und melancholischen Geschichtserfahrung eines Subjekts, das sich nicht mehr zu dem imstande fühlt, was die Romantiker in der Nachfolge Hamanns dem Künstler noch zutrauten: das Zerschlagene neu zusammenzufügen zum Vorschein einer besseren Welt.«⁶²⁷ In Walter Benjamins neunter ›These zum Begriff der Geschichte‹ sieht Friedmar Apel allerdings weniger einen Kommentar zu Klees Zeichnung als »vielmehr eine Neuinterpretation romantischer Motive in Bezug auf die Katastrophenerfahrung des 20. Jahrhunderts«⁶²⁸. Apel ruft zahlreiche romantische Zeugen für Benjamins Sicht des ›Angelus novus‹ auf: »Das Bild der Geschichte als Beinhaus des von der Vernunft Zerschlagenen findet sich bereits bei Hamann, das Bild des Winds vom Paradiese her ist romantisches Allgemeingut, das noch Andersen im Märchen aufgreift, und der Engel ähnelt in seiner Position zu den Begebenheiten dem F. Schlegelschen Historiker als umgekehrtem Propheten.«⁶²⁹ Ähnlich sieht es Otto Karl Werckmeister: Die »Verkehrung der Heilsgeschichte zur unaufhaltsamen Katastrophe«, die »von Zerstörung und Konstruktion« findet er bei Schlegel wie bei Benjamin.⁶³⁰

In Walter Benjamins Reflexionen zu Paul Klees ›Angelus novus‹, in der neunten These ›Über den Begriff der Geschichte‹ wie in den ›Agesilaos Santander‹-Texten

⁶²⁴ Apel 2001, S. 167.

⁶²⁵ Apel 2001, S. 169.

⁶²⁶ Apel 2001, S. 170.

⁶²⁷ Apel 2001, S. 171.

⁶²⁸ Apel 2001, S. 169.

⁶²⁹ Apel 2001, S. 169.

⁶³⁰ Werckmeister 1997, S. 50 und 52; zitiert nach Sorg 2012, S. 120.

kommen beide Motive zusammen, die den Topos des gefallenen Engels in der Kunst bedienen: das in der tiefen persönlichen Krise befindliche künstlerische Individuum und die in den Umständen verankerte und von ihnen ausgelöste Melancholie.

Gershom Scholem resümiert: »Wenn man von einem Genius Walter Benjamins sprechen darf, so war er in diesem Engel konzentriert, und in dessen saturnischem Lichte verlief Benjamins Leben selber«⁶³¹.

Walter Benjamins Engel hat keine Botschaft mehr, er ist erstarrt zwischen Vergangenheit und Zukunft, aber auch nicht in der Gegenwart aktiv. Er trägt nur mehr den Namen eines Engels, sowohl spiritus als auch officium sind ihm abhanden gekommen bzw. genommen.

Anselm Kiefer, ›Der Engel der Geschichte‹

1989, im Jahr der Schenkung der Erben Scholems an das Israel Museum, vollendete Anselm Kiefer seine Installation ›Der Engel der Geschichte. Mohn und Gedächtnis‹.



Abb. 43: Anselm Kiefer, Der Engel der Geschichte (Mohn und Gedächtnis), 1989
(im Hintergrund: Anselm Kiefer, Wege der Weltweisheit: Die Hermannsschlacht, 1978)⁶³²

⁶³¹ Scholem 1983, S. 68.

⁶³² Abb.: http://blog.theater-nachtgedanken.de/wp-content/uploads/2011/11/hermannsschlacht_kiefer.jpg.

Die Installation, die im Titel auf Walter Benjamins These zum ›Angelus novus‹ und auf Paul Celans 1952 erschienenen Gedichtband, in dem auch die ›Todesfuge‹ enthalten ist, Bezug nimmt, wurde erstmals in der Ausstellung ›Der Engel der Geschichte‹ öffentlich gezeigt, die die Kölner Galerie Paul Maenz von November 1989 bis Januar 1990 veranstaltete.

Kiefers ›Engel der Geschichte. Mohn und Gedächtnis‹ ist eines von sieben aus Blei gefertigten Flugobjekten, die er in den späten 1980er Jahren schafft und die in der Kölner Ausstellung erstmals zusammen gezeigt werden – allesamt flugzeugartige Skulpturen, die nicht fliegen können und die auch als rastende – oder flugunfähige – auf dem Boden stehend präsentiert werden: »Anselm Kiefer opposes the art of flying with the impossibility to fly, that is inscribed into his airplane installations. They repeat the destiny of Icarus whose flight ended in downfall. [...] Kiefer's lead airplanes correspond to the fallen angels, who like Walter Benjamin's ›Angel of history‹ will never fly«⁶³³, schreibt Lily Fürstenow-Khostashvili in ihrer Dissertation ›Anselm Kiefer – Myth versus History‹ (2011).

Ein weiteres dieser Flugobjekte trägt den Titel ›Der Engel der Geschichte. Melancholia‹. Der auf das Flugzeug montierte gläserne Polyeder ist ein Zitat aus Dürers titelgebendem Kupferstich; er hat vielfältige Bezüge: »Like in Durer's picture here as well the transparent polyhedron even though it is filled with waste, is the symbol of the unchangeable values of wisdom, balance, order. Its calculated geometric precision stresses the continuity of certain universal scientific values in spite of the barbarism of history. Formally the smooth, transparent shape of the polyhedron contradicts the rough, uneven and opaque shape of the dysfunctional airplane. Barbarity and civilisation coexist in Kiefer's installation, one burdening the other«⁶³⁴, so Lily Fürstenow-Khostashvili.

In der Ausstellung ›The Beauty of Sanctity: Masterworks from Every Era‹, die 2005 im Israel Museum zu sehen war, wurden Klees Zeichnung und Kiefers Installation ›Engel der Geschichte. Mohn und Gedächtnis‹ erstmals direkt nebeneinander präsentiert, so dass alle Interferenzen deutlich wurden. Kobi Ben Meir schreibt zum

⁶³³ Fürstenow-Khostashvili 2011, S. 180.

⁶³⁴ Fürstenow-Khostashvili 2011, S. 181f.

Zusammenhang von Kiefers Installation und Benjamins Interpretation von Klees Zeichnung: »This drawing proved a catalyst in the emergence of Benjamin's philosophy, and an ongoing inspiration.«⁶³⁵



Abb. 44: Anselm Kiefer, Der Engel der Geschichte. Melancholia, 1990/1991, Blei und Glas⁶³⁶

Die abgestürzten oder gar nicht erst abhebenden Flugzeuge, die Anselm Kiefer baut, nehmen auch das Motiv des gefallenen Engels auf. Reto Sorg summiert Anselm Kiefers Ansatz: »In der raumfüllenden Arbeit materialisiert sich der Engel der Geschichte in Form eines stilisierten Bombers. Der Engel wandelt sich vom Medium göttlicher Botschaften zum Werkzeug des Menschen, das Tod und Verderben bringt. [...] Kiefers Werk ist ein Beispiel für das große Anschluss- und Erweiterungspotenzial des Klee-Benjamin-Mythos, der hier auf den bekannten Lyriker und sein tragisches Verhältnis zu deutschen Geschichte bezogen wird.«⁶³⁷

»Kiefers Lebenswerk [folgt] [...] einem Imperativ der Erinnerung, der sich jeder Lust am Vergessen kategorisch widersetzt«⁶³⁸, schreibt Thomas Macho, ausgehend von Kiefers ›Heroischen Sinnbildern‹, zu dessen Ansatz. Wie ein Denkmal changiert auch ›Der Engel der Geschichte. Mohn und Gedächtnis‹ zwischen Erinnerung und

⁶³⁵ Ben-Meir 1986, S. 8.

⁶³⁶ Abb.: <http://ww1.hdnux.com/photos/12/06/04/2646300/6/628x471.jpg>.

⁶³⁷ Sorg 2012, S. 124.

⁶³⁸ Macho 2011, S. 106.

Vergessen: »Gewöhnlich gelten Denkmäler als Zeichen der Erinnerung. Tatsächlich affirmieren sie jedoch das Vergessen. Erinnert wird, dass ein erinnerungswürdiges Ereignis unweigerlich in Vergessenheit geriete, würde es nicht – durch einen Stein – dem Vergessen regelrecht abgetrotzt.«⁶³⁹ Wie das Erinnern an das Vergessen erinnert und das Vergessen das Erinnern vergessen macht, thematisiert auch Kiefers ›Engel der Geschichte‹ beide Gedächtnisleistungen zugleich: So könnten die Folianten, die auf den Tragflächen des Flugzeugs liegen, für das dem Vergessen anheimgegebene zu Erinnernde stehen, dem das Vergessen droht – höbe das Flugzeug ab, würden sie hinabstürzen und vermutlich vernichtet seien. Zugleich könnten es aber auch die in den Büchern enthaltenen Momente von Erinnerung Vergessen sein, deren schweres symbolisches Gewicht das Flugzeug am Abheben hindern und den Aufflug dieses Flugzeug-Engels unmöglich machen.

In Kiefers Büchern werden Erinnern und Vergessen, Beständigkeit und Flüchtigkeit zugleich dargestellt: Zwischen die bleiernen Seiten sind getrocknete Mohnstengel als Symbol von Schlaf und Vergessen eingelegt. Bücher als solche gleichen dagegen als »Erinnerungsspeicher« in ihrer Beständigkeit und »Reichweite« »Statuen oder Denkmälern«⁶⁴⁰, zumal wenn sie wie bei Kiefer aus Blei gefertigt sind: »Blei ist ein Schwermetall, das dem Saturn, dem Planeten der Melancholie und Schwermut, zugeordnet wurde; bleihaltige Arznei hieß darum saturnium. ›Im Blei haust ein unverschämter Dämon, der die Menschen zum Wahnsinn treibt‹, behauptete der Neuplatoniker Olympiodoros; was konnte folglich näher liegen als die Konstruktion von Amuletten aus Blei? Denn Blei ist ein Gift, das bis heute vor anderen Giften schützen kann: etwa vor aggressiven Säuren oder radioaktiven Strahlen. Blei konserviert, und mit Blei werden Gefäße und Zähler versiegelt, wörtlich: plombiert [...] Zeit und Ewigkeit, Prozess und Erstarrung, Tod und Wiedergeburt, Gift und Arznei, Schutz und Gefahr, Schwere und Weichheit: Gerade diese Gegensätze disponieren das Blei und seine Metaphern – von der Alchemie bis zu den Schusswaffen, vom Buchdruck bis zur Wahrsagerei – zu einem bevorzugten Material moderner Kunst.«⁶⁴¹ Thomas Macho zitiert zu diesem Zusammenhang Anselm Kiefer selbst: »Das Blei wirkt mehr als alle anderen Metalle auf mich. Wenn man so einem Gefühl nachforscht, erfährt man, daß Blei schon immer ein Stoff für Ideen war. In der

⁶³⁹ Macho 2011, S. 107.

⁶⁴⁰ Macho 2011, S. 112f.

⁶⁴¹ Macho 2011, S. 2f.

Alchemie stand dieses Metall an der untersten Stufe des Goldgewinnungsprozesses. [...] Das war ja die Ideologie der Alchemie: die Beschleunigung der Zeit, wie in dem Blei-Silber-Gold-Zyklus, der nur Zeit braucht, um Blei in Gold zu verwandeln. Der Alchemist beschleunigte diesen Prozess damals mit Zaubermitteln. Ich als Künstler mache nichts anderes. Ich beschleunige bloß die Verwandlung, die schon in den Dingen angelegt ist. Das ist Magie, so wie ich sie verstehe.«⁶⁴²

1989 schenkten Scholems Erben dem Israel Museum den ›Angelus novus‹. 1989 vollendete Anselm Kiefer seine Installation ›Der Engel der Geschichte. Mohn und Gedächtnis‹. 1989 schrieb die amerikanische Sängerin und Performancekünstlerin Laurie Anderson den Song ›The dream before (for Walter Benjamin)‹, veröffentlicht auf ihrem Album ›Strange Angels‹. Der alkoholgeschwängerte, melancholische Dialog eines Paares in einer nächtlichen Bar endet in dem Zitat der Schlusszeilen von Benjamins neunter These ›Über den Begriff der Geschichte‹: »Hansel and Gretel are alive and well / And they're living in Berlin / She is a cocktail waitress / He had a part in a Fassbinder film / And they sit around at night now drinking schnapps and gin / And she says: Hansel, you're really bringing me down / And he says: Gretel, you can really be a bitch / He says: I've wasted my life on our stupid legend / When my one and only love was the wicked witch. She said: What is history? / And he said: History is an angel being blown backwards into the future / He said: History is a pile of debris / And the angel wants to go back and fix things / To repair the things that have been broken / But there is a storm blowing from Paradise / And the storm keeps blowing the angel backwards into the future / And this storm, this storm is called Progress«⁶⁴³.

In diesem Song, der in Hänsels Rede Benjamins neunte These wörtlich zitiert, erweckt Laurie Anderson Hänsel und Gretel zum Leben im Jetzt. Die beiden Figuren aus dem vielleicht berühmtesten Märchen der Sammlung der Brüder Grimm werden von ihrer Mutter verlassen und begegnen dem Bösen – auch sie sind kleine gefallene bzw. fallen gelassene Engel. Sie tragen die gleichen Namen wie zwei Figuren aus dem vielleicht berühmtesten deutschen Theaterstück (der historische Faust heißt Johann mit Vornamen, Goethes Faust allerdings Heinrich und dessen Geliebte

⁶⁴² Kiefer 1990; zitiert nach Macho 2012, S. 4.

⁶⁴³ zitiert nach <http://www.lyricstime.com/laurie-anderson-the-dream-before-lyrics.html>.

Gretchen bzw. Margarete). Laurie Anderson schickt ihren Hänsel, dessen einzige Liebe, wie er gesteht, die böse Hexe war, und ihre Gretel als Gestrandete in das Berlin der Gegenwart.

Paradiesvögel

Walter Benjamins »Sturm«, der »vom Paradiese her«⁶⁴⁴ den Engel anweht, lässt noch an ein ganz anderes vom Paradies her gewehtes geflügeltes Wesen denken, das sich mit der Figur des gefallenen Engels in Verbindung bringen lässt: den Paradiesvogel.⁶⁴⁵ Männliche Paradiesvögel haben ein Federkleid von außergewöhnlicher Farbenpracht und verdanken ihre besondere Wertschätzung vor allem einer Legende, die sich um Fliegen und Fallen rankt – sie hätten, so wurde lange vermutet, keine Füße, so dass sie, daher der Name, direkt aus dem Paradies geflogen gekommen seien und nach lebenslangem Flug vom Himmel fielen.



Abb. 45: Rembrandt Harmensz. van Rijn, Paradiesvögel, 1639, Feder und Pinsel auf Papier⁶⁴⁶

⁶⁴⁴ Benjamin 1977, S. 255.

⁶⁴⁵ Den Hinweis auf den Paradiesvogel verdanke ich Hans von Trotha.

⁶⁴⁶ Abb.: <http://static1.akpool.de/images/cards/60/603820.jpg>.

Auch die älteste bekannte Darstellung eines Paradiesvogels zeigt das Tier ohne Füße und Flügel. Sie stammt von Hans Baldung Grien, ist um 1525 in Silberstift ausgeführt und befindet sich heute in der Königlichen Kupferstichsammlung m Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.⁶⁴⁷ Von Rembrandt, der selbst einen präparierten Paradiesvogel besaß, sind zwei um 1639 mit Feder und Pinsel gezeichnete Studien zweier solchen flügel- und fußlosen Vögel überliefert.

Die erste schriftliche Erwähnung eines Paradiesvogels stammt von Maximilianus Transsylvanus, Geheimsekretär Kaiser Karls V. und Autor des 1523 veröffentlichten Berichts ›De Moluccis‹, der gedruckten Fassung eines Briefs an den Salzburger Erzbischof vom Oktober 1522. Darin heißt es unter anderem, »dass ein bestimmtes, wunderhübsches Vögelchen sich niemals auf der Erde oder einem Ding, das am Boden stand, niederließ, bis es dann einmal aus den Höhen des Himmels tot auf die Erde stürzte.«⁶⁴⁸ Antonio Pigafetta, Chronist und Teilnehmer der im Auftrag der spanischen Krone segelnden Expedition um den portugiesischen Seefahrer Fernão Magãlhaes, also Ferdinand Magellan, dem unter immensen Verlusten die erste Weltumsegelung überhaupt gelang, schrieb über die Paradiesvögel: »[...] sie besitzen aber keine Flügel, sondern an ihrer Stelle verschiedenfarbige Federn, die Reiherfedern ähnlich sind. [...] Diese Vögel können nur fliegen, wenn ein Wind weht. Man behauptet, daß sie aus dem Paradies kommen, und nennt sie Bolondinata, Vögel der Götter.«⁶⁴⁹

Alfred Russel Wallace schreibt im zweiten Band seines Werks über ›Das Malayische Archipel‹ (1869): »Als die ersten Europäer die Molukken erreichten, um Gewürznelken und Muskatnüsse zu suchen, damals seltene und werthvolle Specereien, wurden sie mit getrockneten Vogelbälgen beschenkt, die so seltsam und schön waren, daß sie die Bewunderung selbst jener nach Reichthum jagenden Seefahrer erregten. Die malayischen Händler gaben ihnen den Namen ›Manuk dewata‹ oder ›Göttervögel‹; und die Portugiesen nannten sie, da sie sahen, daß sie weder Füße noch Flügel hatten, und da sie nicht im Stande waren, irgend etwas Authentisches über sie zu erfahren, ›Passaros de Sol‹ oder ›Sonnenvögel‹, während die gelehrten Holländer, welche lateinisch schrieben, sie ›Avis paradiseus‹ oder

⁶⁴⁷ Inv.-Nr. Tu 93,7; Abb.: u. a. in: Museum Mensch und Natur 2011, S. 49.

⁶⁴⁸ zitiert nach Apel 2011, S. 11f.

⁶⁴⁹ zitiert nach Apel 2011, S. 12.

›Paradiesvögel‹ hießen. [...] Bis zum Jahre 1760, als Linné die größte Art *Paradisea apoda* (fußloser Paradiesvogel) benannte, war kein vollkommenes Exemplar in Europa gesehen worden und man wußte absolut Nichts über sie.«⁶⁵⁰ ›Pierers Universal-Lexikon‹ verzeichnet eine weitere Legende um die Ursache für die vermeintliche Fußlosigkeit der Paradiesvögel: »[...] die Einwohner von Neuguinea u. der umliegenden Inseln schneiden ihnen die Füße (auch die Flügel) ab, weshalb man sonst glaubte, diese Vögel müßten stets fliegen, ihre Eier auf den Rücken ausbrüten etc. In den zoologischen Cabineten findet man daher die Füße oft durch Krähenfüße ersetzt.«⁶⁵¹

Dass die farbenprächtigen präparierten Balge der männlichen Vögel Europa stets ohne Beine erreichten, ist allerdings schlicht auf die Methode der Präparation zurückzuführen: Füße und oft auch Flügel wurden entfernt, bevor die Haut getrocknet wurde, um die prächtigen Federn besonders gut zur Geltung zu bringen.⁶⁵²

Die vermeintliche Fußlosigkeit nährte die Annahme, dass sie, Engeln gleich, direkt vom Paradies gekommen waren und dorthin zurückkehrten, ohne je zwischengelandet zu sein. In der Emblematik wird der Paradiesvogel bald überhöht: So versieht Joachim Camerarius seine Darstellung eines Paradiesvogels von 1596 mit dem Motto »*Terrae Commercium nescit*« (Irdisches Treiben kennt er nicht), und die religiöse Emblematik bezieht das Tier auf die Himmelfahrt Mariens.⁶⁵³ Bischof Simolus war einer der ersten, der 1597 eine direkte Parallele zwischen Paradiesvögeln und Engeln, speziell gefallen Engeln, zog: »Solange sie leben, führen sie ein Leben wie die Engel, sterbend aber fallen sie wie der Teufel aus dem Himmel, um nie wieder dahin zurückzukehren; somit sind sie ein Symbol für den sündigen Menschen, der plötzlich, aus der göttliche Gnade verstoßen, in die Hölle stürzt.«⁶⁵⁴

Peter Sloterdijk bezieht sich in seiner Vorlesung zur ›Poetik der Entbindung‹, die er 1988 im Rahmen seiner Frankfurter Vorlesungen hielt, auf die von ihm – mit dem von

⁶⁵⁰ zitiert nach <http://de.wikipedia.org/wiki/Paradiesv%C3%B6gel>.

⁶⁵¹ Pierer 1857–1865, S. 660f.

⁶⁵² Apel 2011, S. 13.

⁶⁵³ vgl. dazu Dekiert 2011, S. 54.

⁶⁵⁴ Apel 2011, S. 15.

Dante für Engel verwendeten Terminus – »Göttervögel«⁶⁵⁵ genannten Tiere. Er nutzt sie bzw. diejenigen ihrer Artgenossen, die schon als Küken Gefallene sind, als Bildwelt für das verkümmerte westlich-aufgeklärte Dasein. Sloterdijk, der von 1978 bis 1980 im Ashram von Bhagwan Shree Rajneesh in Pune, Indien, gelebt hat, imaginiert ein »Frankfurt am Ganges [...] unter Mangobäumen in der Abendbrise« – »dort gäbe es kein Privateigentum an Geschichten, es wäre eine Vergegenwärtigung tradierter Weisheit und kein Plagiat, wenn ich Ihnen die Geschichte von den Göttervögeln vorträge.«⁶⁵⁶ Manche von Peter Sloterdijs Göttervögeln allerdings haben durchaus Füße, es sind diejenigen unter den Göttervögelküken, deren Mütter die Eier nicht hoch genug in der Luft abgelegt haben, als dass sie sich, bevor sie im Ei zu Boden fielen, aus der Schale hätten befreien und auffliegen können. Sie bilden notgedrungen Füße aus, weil sie auf das Gehen als Fortbewegung angewiesen sind. Das reden sie sich schön: »Manche von den abgestürzten Göttervögeln reden in ihrem späteren Leben immerzu davon, wie wichtig für ihresgleichen der aufrechte Gang ist.«⁶⁵⁷ Diese gefallenen Vögel dienen als Metaphern für den Menschen, der im »monetarisch-informatorischen Pantheismus« lebt. Die Erinnerung an ihre eigentliche Bestimmung aber ist gegenwärtig; sie wissen, »dass einmal andere Möglichkeiten offenstanden, die ihnen vorenthalten bleiben«⁶⁵⁸; sie haben »die untrüglichen Empfindung, dass sich in ihrem Rücken die verkümmerten Ansätze von Flügeln bemerkbar machen.«⁶⁵⁹ Diese Erinnerung macht sie »schlaflos vor Nichtfliegenkönnen«⁶⁶⁰. Und daran knüpft Sloterdijk die Hoffnung auf Heilung durch Erkenntnis, auf eine Neu- bzw. Wiedergeburt im »nächtlichen Brüten«⁶⁶¹: »Wenn es Menschen gibt, die wegen des Gefühls, nicht fliegen zu können, schlaflos werden, so müßte es auch Menschen geben, die mit Hilfe der Schlaflosigkeit auf das Gefühl, nicht fliegen zu können, stoßen. [...] Ich gehe so weit zu behaupten, dass philosophisches Denken nur bei den Schlaflosen Tiefe bekommt, weil die Nacht die Mutter der Ontologie ist.«⁶⁶²

⁶⁵⁵ Sloterdijk 1988/1, S. 100.

⁶⁵⁶ Sloterdijk 1988/1, S. 99f.

⁶⁵⁷ Sloterdijk 1988/1, S. 102.

⁶⁵⁸ Sloterdijk 1988/1, S. 102.

⁶⁵⁹ Sloterdijk 1988/1, S. 103.

⁶⁶⁰ Sloterdijk 1988/1, S. 103.

⁶⁶¹ Sloterdijk 1988/1, S. 107.

⁶⁶² Sloterdijk 1988/1, S. 105.

Die Parallele zwischen Paradiesvogel und gefallenem Engel auch auf die Figur des Künstlers auszudehnen, hieße vermutlich, sie zu weit zu treiben, auch wenn die rund 1.120.000 Einträge, die Google nachweist, wenn man die Begriffe »Künstler« und »Paradiesvogel« bzw. »Paradiesvögel« eingibt, dies nahelegen mögen.

Sam Mendes, ›Skyfall‹

Ein anderes Genre, eine andere Zeit, ein weiteres Beispiel eines melancholischen gefallenen Engels: Der unter der Regie von Sam Mendes gedrehte Film ›Skyfall‹ zeigt ein anderes Beispiel eines melancholischen gefallenen Engels. Der mittlerweile 23. James-Bond-Thriller feierte am 23. Oktober 2012 in der Londoner Royal Albert Hall seine offizielle Weltpremiere, mithin im fünfzigsten Jahr des Erscheinens des ersten Bond-Films ›James Bond jagt Dr. No‹.

Auferstehung sei sein Hobby, antwortet James Bond, verkörpert von Daniel Craig, in ›Skyfall‹ seinem Gegenspieler, dem ehemaligen Geheimdienstmitglied Raoul Silva, gespielt von Javier Bardem. Damit ist der biblische Kontext aufgespannt. Eröffnet aber wird er bereits mit dem Titel des Films, der die Figur des gefallenen Engels aufruft. »Skyfall?« »Ende«, sagt Bond und steht auf, als er in einem Ein-Wort-Assoziationsinterview des MI6 auf seine weitere bzw. neuerliche Tauglichkeit für den Außeneinsatz hin geprüft wird.

Daniel Craigs James Bond ist ein Melancholiker, ein Mensch, dessen Elternhaus Skyfall hieß. Als sei dieser Himmelssturz als Ort der Kindheit, als Ort des Ursprungs, ein Omen, wächst der kleine Bond hier als Waise auf, ihm zur Seite ein Wildhüter. Dieser einsame Wolf ist weit entfernt von der kühlen, aber doch charmanten Eleganz der James Bonds, die Sean Connery oder Pierce Brosnan verkörpert haben. Statt des berühmten geschüttelten Martini trinkt Craigs Bond an einer heruntergekommenen Bar ein Heineken (und Heineken übernahm gut ein Drittel des gesamten Filmbudgets für diese und andere Produktplatzierungen). »Bond, klar, war stets ein Borderline-Kandidat. Die Ambivalenz der von Zweifeln zerfressenen Kampfmaschine wurde vor allem in den letzten beiden Filmen immer stärker thematisiert. Daniel Craig, der viril und fragil gleichermaßen meistern kann, erweist

sich hierfür einmal mehr als perfekte Besetzung«, schreibt Andreas Borcholte im ›Spiegel‹.⁶⁶³

M, gegeben von Judi Dench, wird als Mischung aus Gottvater, Muttergottes und der Menschenurmutter Eva gezeigt. Bond und Silva werden wie ihre Söhne eingeführt, ein Brüderpaar wie Kain und Abel, fallen gelassen von der göttlichen Mutterfigur. Der eine, Silva, der sie »Mutter« nennt, ist ›der Böse‹. Er war nach eigener Aussage einst der beste Agent des MI6 in der Hongkonger Außenstelle (wie Lucifer einst der beste Engel war) und wurde fallen gelassen, weil er (wie Lucifer) begonnen hatte, eigene Interessen zu verfolgen. Ihm ist im Gegensatz zu Bond die Chance zur Auferstehung verwehrt. In der Hölle (wie Lucifer), sitzt er im Exil auf einer kleinen Insel im chinesischen Meer, verunstaltet nach einem misslungenen Selbstmord, der in diesem Kontext einem Bußversuch gleicht. Anders aber als Lucifer hat er den Ort seines Exils selbstgewählt. Silvas Bedürfnis nach Rache und Zerstörung ist die Triebkraft seines Wollens und Tuns: Mit den Mitteln der modernen Intelligenz, nämlich mit Hilfe elektronischer Angriffe auf die Daten des MI6, entwendet er Listen von NATO-Agenten, um sie zu entschlüsseln und die Agenten zu enttarnen, die Botschafter Ms sind, wie Engel Botschafter Gottes sind. Silva »is a Miltonic fallen angel out to get even with a maternal God«⁶⁶⁴, bescheinigt ihm Jonathan Romney, Filmkritiker des ›Independent on Sunday‹. Silva begreift sich als M ebenbürtig und nimmt so die Auseinandersetzung mit ihr auf. Der andere, Bond, ist ›der Gute‹. Nach tiefem Fall und in zunehmendem körperlichem Verfall erhebt der Totgeglaubte wieder auf – beinahe erschossen von einer MI6-Agentin, die anspielungsreich und passend Eve heißt. Der Schuss fällt auf Ms Befehl hin: Zwar war das eigentliche Ziel des Todesschusses ein Auftragskiller und Dieb gewesen, aber M hatte Bonds Tod bei dieser Aktion immerhin billigend in Kauf genommen. M hat ihn fallen bzw. stürzen lassen, indem sie sich von ihm abgewandt hat. Bond fällt aber auch im wörtlichen Sinn, indem er, auf ihren Befehl hin angeschossen, vom Dach eines Zuges in die Tiefe stürzt. Als Bond, der Totgeglaubte, wieder auftaucht, fragt ihn M: »Where the hell have you been?« und Bond antwortet: »Enjoying death.«

⁶⁶³ Borcholte 2012.

⁶⁶⁴ Romney 2012, o. S.

Bond und Silva bekriegen sich, immer vor dem Hintergrund des Kampfes um die Gunst von M, wie Kain und Abel. Den Tod aber findet M aus der Hand von Silva bzw. seinen Handlangern. In Bonds Armen stirbt sie in einer Kapelle, die zu Bonds Elternhaus, dem schottischen Herrensitz mit Namen Skyfall, gehört. Die Pose der beiden gleicht einer Pietà, wenn auch hier der Sohn die sterbende Mutter und nicht die Mutter den sterbenden bzw. gestorbenen Sohn in Armen hält.

Am Ende des Films steht Bond auf dem Dach des MI6, das in Flammen aufgegangen ist, verursacht durch ein computergesteuertes Attentat, also durch den Sieg der neuen über die alte Welt, zu der auch Bond gehört. Er ist von hinten zu sehen, trägt, anders als sonst, über dem üblichen Anzug einen immerhin knielangen Mantel und blickt über das ihm zu Füßen liegende London.



Abb. 46: James Bond über den Dächern von London, Filmstill aus ›Skyfall‹⁶⁶⁵

Seine Pose erinnert sowohl an die monumentale Cristo-Redentor-Skulptur über Rio de Janeiro, also an den Gottessohn als Erlöser, als auch an den (noch nicht gefallenen) von der Gedächtniskirche auf Berlin herabschauenden Engel Daniel aus

⁶⁶⁵ Abb.: <http://dispositiv.uni-bayreuth.de/wp-content/uploads/2012/11/daniel-craig-james-bond-skyfall-london-drehorte-staedtetipps.jpg>.

Wim Wenders' Film ›Der Himmel über Berlin‹. Bond hat zwar keine Flügel – aber statt ihrer wehen, wie um sie anzudeuten, die Schöße seines Mantels und die Fahnen auf den Dächern der umliegenden Häuser.



Abb. 47: Damiel über den Dächern von Berlin, Filmstill aus ›Der Himmel über Berlin‹⁶⁶⁶

⁶⁶⁶ Abb.: http://farm1.staticflickr.com/45/134790344_0ce68d06f9.jpg.

8. Künstler-Macht und Künstler-Melancholie



8. Künstler-Macht und Künstler-Melancholie

Gefallene Engel sind aber nicht nur ein künstlerisches Objekt, sondern werden als künstlerische Identifikationsfigur geschaffenes und schöpferisches Subjekt. Die Identifikation des künstlerischen Individuums mit der Figur des gefallenen Engels bedeutet auch Auseinandersetzung und Kampf. Je nach Beflügeltheit geht es ums Fliegen, Fallen oder Wiederaufliegen. Macht und Melancholie sind in diesem Zusammenhang nicht nur Reaktionsmuster, sondern ebenso Aktionsfelder.

Rainer Maria Rilke und Paul Klee sind zwei der herausragenden Engel-Künstler des 20. Jahrhunderts, vor allem lyrisch der eine, vor allem zeichnerisch der andere. Eine Auswahl von Rainer Marias Rilke Engel-Gedichten und von Paul Klees Engel-Zeichnungen sollen im folgenden für sich, unter dem Blickwinkel biographischer Krisen- und Schwellensituationen und in Bezug zueinander als Beispiel für den künstlerischen Umgang mit dem künstlerischen Objekt und der künstlerischen Identifikations- und Krisenfigur des gefallenen Engels im Spannungsfeld von Macht und Melancholie stehen.

Künstler und gefallene Engel zwischen Melancholie und Macht

Der Bezug zwischen der Engel- und der Künstlerfigur ist vielfältig und schon mehrfach angeklungen; er soll hier in Kürze skizziert werden, um dann wieder auf die Subspezies der gefallenen Engel bei Rilke und Klee zurückzukommen.

Wie in Jakobs Kampf mit dem Engel (Gen. 28,11 ff.) sind Engel als Kunstfiguren Momente der Auseinandersetzung, der Selbst- und Grenzerfahrung: »Auffällig oft verbindet sich das Teufelsmotiv mit dem Projekt ästhetischer Autoreflexion, mit der Thematisierung von Literatur und Kunst oder deren Bedingungen und Effekten«⁶⁶⁷, schreibt Monika Schmitz-Emans. Der Künstler wird dem Engel oft beigelegt, denn auch der Künstler ist Mittler, Interpret, Bote und Bildner, der sich zwischen einer übermenschlichen Inspirationsquelle und den nicht-künstlerischen Menschen bewegt, oft außerhalb der Bahnen der Vernunft, manchmal an der Grenze zum Wahnsinn.

Platon formuliert im ›Ion‹ in Bezug auf den Dichter, wobei sich die hier skizzierte Charakteristik ebenso auf den Künstler im Allgemeinen bzw. in allen Besonderheiten erweitern ließe: »Es sagen uns nämlich die Dichter, daß sie aus honigströmenden Quellen aus gewissen Gärten und Hainen der Musen pflückend diese Gesänge uns bringen, wie Bienen so auch sie umherfliegend. Und wahr reden sie. Denn ein leichtes Wesen ist ein Dichter und geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert worden ist und bewußtlos und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt. Denn solange er diesen Besitz noch festhält, ist kein Mensch im Stande irgend zu dichten oder Orakel zu sprechen. Nicht also durch Kunst dichtend sagen sie soviel Schönes über die Gegenstände, wie du über den Homeros, sondern durch göttliche Schickung ist Jeder nur dasjenige schön zu dichten vermögend, wozu die Muse ihn antreibt, der Dithyramben, der Lobgesänge, der Tänze, der Sagen, der Jamben, und im übrigen ist Jeder schlecht. Nämlich nicht durch Kunst bringen sie dieses hervor, sondern durch göttliche Kraft.«⁶⁶⁸ Die Geflügeltheit der Engel steht so auch für die Beflügelung des Künstlers, für seine Inspiration durch die Muse Engel.

⁶⁶⁷ Schmitz-Emans 2004, S. 21.

⁶⁶⁸ Platon 1805, S. 274.

In der Literatur der frühen deutschen Romantik wird eine Verwandtschaft, zum Teil auch Identifikation von Engel und Künstler angelegt und angestrebt: »So soll der Künstler selber Engel werden und mit den Flügeln der Begeisterung ein Neues und Unbekanntes, ein Ungesehenes erkunden«⁶⁶⁹, fasst Friedmar Apel zusammen. Vor allem an der Bildauffassung des jungen Philipp Otto Runge, namentlich an dessen Tageszeitenzyklus, zeigt Friedmar Apel, wie in der Romantik die »Kunst als Ausdruck einer Seelenreligion zur Selbstmanifestation des Individuums«⁶⁷⁰ wird. Mit den Worten aus August Wilhelm Schlegels Programmgedicht ›Der Bund der Kirche mit den Künsten‹ (1800) formuliert: »Wohlan! ihr Künste! Es gebiert euch wieder, / Wenn ihr mein Thun hinieden würdig ziert, / Wenn ihr vom Himmel auf die Erde nieder, / Die Heiligkeiten, bildlich deutend, führt. / Schon regt in euch Begeistrung ihr Gefieder, / Vernehmt denn, wie sich jegliches gebührt, / Daß ihr, vom Ueberschwenglichen verwirret, / nicht bei den ungewohnten Flügen irret.«⁶⁷¹

So nah der Engel überhaupt dem Künstler ist, so verwandt ist ihm insbesondere der gefallene Engel. »Lassen Sie uns fürs erste [...] ›deklarieren‹, dass das Kunstwerk Engelswirken ist. [...] Engelswirken ist, was die *subversive Logik* des Engels augenfällig macht.«⁶⁷² Mit dieser Hypothese leiten George Quasha und Charles Stein ihren Aufsatz ›Gary Hills Projektive Zwillingsinstallation‹ ein. Dem vorangestellt haben sie als Motto einen Passus von »Ontononymus dem Sonderbaren«, der die Verbindung vom Topos des Künstlers zu dem des (gefallenen) Engels anklingen lässt und zugleich das Motiv des Spiegels bzw. der Spiegelung des Engels im Menschen und vice versa benennt: »Nicht alle Engel fliegen – zumindest nicht mehr. Engel schauen. Sie machen eine Welt aus und schauen hinein. Alles darüber hinaus ist sozial – Grad des Kontakts, Folgen der Verbindung oder das Fehlen einer solchen. Wenn das gesichtete Gesicht der Engel des Engels ist, dann zeigt sich die Wirklichkeit als unser Spiegel, und wir selbst sind widerspiegelte Wirklichkeit.«⁶⁷³ Oder, in den Worten der Autoren anders gefasst: »Was man sieht, ist, was man ist.«⁶⁷⁴

⁶⁶⁹ Apel 2001, S. 41.

⁶⁷⁰ Apel 2001, S. 44.

⁶⁷¹ August Wilhelm Schlegel, Der Bund der Kirche mit den Künsten; zitiert nach Apel 2001, S. 41.

⁶⁷² Quasha/Stein 1997, S. 133 (Hervorhebung im Text).

⁶⁷³ Quasha/Stein 1997, S. 133.

⁶⁷⁴ Quasha/Stein 1997, S. 134.

Quasha und Stein entwickeln ihre Thesen an Gary Hills Videoinstallation ›standing apart / facing faces‹ (1996), in der der Künstler eine männliche Figur, ›Martin‹, lebensgroß doppelt projiziert, damit sich selbst zum Gegenüber und zugleich ein doppeltes Gegenüber des Betrachters wird: »Das heißt, ein Mann ist sich selbst als ein anderer äußerlich gegenwärtig. Dieser subversiven Logik nach kann er nur ein Engel sein. Und daraus folgt: Jeder, der einen Engel sieht, ist sich selbst ein Anderer [...] Er ist immer nur dazwischen – sich und sich, sich und Ihnen und der Welt. Wie der Engel steht er in der Mitte. Abgesondert. [...] Diese Abgesondertheit ist vor ihnen da, wie der Sturz«⁶⁷⁵. Der Künstler spiegelt sich in der Figur des Engels, und sei es des gefallenen, um sich selbst als Künstler zu erkennen. Zudem spiegelt der Künstler (s)eine Wirklichkeit in (s)einem Werk: »... ich bin der notwendige Engel der Erde, / Da du in meinem Blick die Erde wieder siehst«, zitieren George Quasha und Charles Stein Wallace Stevens' Text ›Angel Surrounded by Paysans‹.⁶⁷⁶

Wie der Sündenfall dem Vorbewussten angehört bzw. die Schwelle zwischen Vorbewusstem und Bewusstem markiert, ist auch die Botschaft des Engels immer schon da und geht gelegentlich auf den Künstler als vom Botenengel beauftragten Botenmenschen über – »mit Engeln handelt man sich immer mehr ein, als man erwartet«: »Vielleicht ist es diese Frage, diese Suche, die wir mit dem Engel und seinem subversiven Wirken verbinden, das an den Nerv unserer Mitteilungsweisen rührt. Was sich darin zeigt, ist das Seltsamste daran. Eine direkte Botschaft von der nicht-fliegenden Art des *erdgebundenen Engels*: dass, so anders er auch sein mag, dieser Mensch [...] eine Weisung überbringt, prophetisch in ihrer Art, mehr chthonisch als ›verbal‹ in ihrer Aussage. Sie sagt mehr, als wir hören wollen. Mit Engeln handelt man sich immer mehr ein, als man erwartet; wenn man nicht aufpasst, bekommt man die Botschaft aufgebürdet, anstatt sie bloß zu empfangen oder zu kennen, was uns klarerweise lieber wäre.«⁶⁷⁷

Hier sprechen zwei Künstler – die Autoren des Aufsatzes, die Lyriker sind – über das Werk eines Künstlers – des Videoinstallateurs –, das selbst wiederum einen Künstler darstellt, der ein Künstler ist, weil er ein Engel im Dazwischen ist. Und alles vollzieht sich im Modus des in Vorzeiten Gefallenen: »Der ›engelhaft erdgebundene‹ Künstler

⁶⁷⁵ Quasha/Stein 1997, S. 135f.

⁶⁷⁶ Quasha/Stein 1997, S. 134.

⁶⁷⁷ Quasha/Stein 1997, S. 137 (Hervorhebung im Text).

wagt mehr, als er weiß, und so gefährvoll das als Lebensform ist, es weist auf ein Prinzip hin, das seiner geheimen Macht zugrunde liegt: Werke zu schaffen, die mehr sagen als er [...] Dabei geht es [...] um die Macht seines Zugriffs auf das enthüllend Besondere.«⁶⁷⁸ »Martin ist der Anblick des Engels, der im Baum der Geschichte gefangen sitzt. Seine Welt ist eine gigantische Flugverbotszone.«⁶⁷⁹ In der Geschichte gefangen und dadurch flugunfähig, ähnelt ›Martin‹ Paul Klees ›Angelus novus‹, wie er von Walter Benjamin gesehen wurde.

Macht und Melancholie sind als die beiden grundlegenden Reaktionsmuster gefallener Engel auf ihren Sturz vorgestellt worden. Dennoch zeigen sie sich gerade in der künstlerischen Ausgestaltung als Identifikationsfiguren nicht immer als reine Alternativen, sondern in Mischungsverhältnissen bzw. als zwei Seiten derselben Medaille. Selbst John Miltons Satan, der, wie oben ausgeführt, einer der revoltierendsten seiner literarischen Art ist, trägt melancholische Züge und markiert damit eine rezeptorische Wende. Jean Starobinski fasst diese Wende, diesen Zusammenhang so in Worte: »Bis John Milton Satan selbst mit den Verlockungen der Melancholie ausstattet, gilt der Melancholiker als dessen liebste Beute.[...] Der obskurste unserer Säfte lässt sich nicht auf die Unpersönlichkeit der Materie reduzieren. Seine Schwärze und die Schwärze des Engels, der gegen das göttliche Licht revoltierte, sind von gleicher Substanz. Und wie der gefallene Engel die Fackel des Aufruhrs schwang, so schmückt sich die Melancholie an der Oberfläche mit einem leuchtenden Glanz, der verzweifelt mit der fröhlichen Heiterkeit des Tages rivalisiert.«⁶⁸⁰

Das Schwarze der Melancholie trägt, so verstanden, immer auch Züge der Hoffnung auf eine bzw. Züge des Willens zu einer Revolution in sich. Daraus ergibt sich eine neue Definition der Melancholie, wie Yves Bonnefoy darstellt: »So überrascht es keineswegs, dass in jenem Grenzbereich, in dem das begriffliche Denken, welches all das, was der volle Blick gewährleisten könnte, ins Unbewusste abschiebt, mit dessen lebendig gebliebenen Intuitionen zusammenstößt: [...] Was ist Melancholie? Im innersten Wesen, scheint mir, eine Hoffnung, die immer wie neu erstet und gleichzeitig immer wieder enttäuscht wird. [...] Melancholie bedeutet, ein Bild der

⁶⁷⁸ Quasha/Stein 1997, S. 137.

⁶⁷⁹ Quasha/Stein 1997, S. 138.

⁶⁸⁰ Starobinski 2006, S. 25.

Welt zu leben, von dem man weiß, dass es nur ein Bild ist und das uns somit die Rückkehr vereitelt, die man gewiss ersehnt, ohne jedoch dafür den Preis bezahlen zu wollen.« Daraus folgt bzw. dies setzt voraus, dass Melancholie »häufig mit großen Anläufen der Revolte verbunden wird und [...] das Leben zersetzt, doch nicht ohne aus den Tiefen des Abgrunds, in den es stürzt, einen Strahl auszusenden, in dessen Widerschein sich etwas von dem verlorenen Licht verfängt.«⁶⁸¹

Lucifer ist so verstanden also nicht nur der, dessen Licht Gott beleuchtet; er ist nicht nur dessen negative Seite, die das Strahlen des Allmächtigen umso heller macht, als die paradox glänzende Schattenseite Gottes, wie eingangs gezeigt. Er ist darüber hinaus auch der, der Licht in das Dunkel der Hölle der Melancholie bringt, ein verzweifelnd flackerndes Licht, aber auch eines, dessen Aufblitzen Kunst im Sinne sich gottgleich oder gar übermächtig begreifender, eigenschöpferischer Tätigkeit ermöglicht und hervorbringt.

Damit in Zusammenhang steht eine bestimmte Genieästhetik; in diesem hellen Dunkle wird der gefallene Engel zur Identifikationsfigur des Künstlers schlechthin. So verstandene Genies sind nach Yves Bonnefoy zugleich die »glühendsten, die großzügigsten Melancholiker, diejenigen, die [...] sich in Widersprüche verstricken, die unüberwindbar scheinen. Sogar ihre Ungeduld ist in der Tat der beste Beweis dafür, dass sie von ihrem Geist mehr erwarten, als von Natur aus möglich ist.« Der so aufbegehrende Mensch stürzt »sich in die Flamme eines Feuers [...], das er entfacht«: »Die Ursache dieses Brandes ist Hochmut, kurz gesagt der, den die Vorstellung des persönlichen Gottes auf der Erde hinterlassen hat: Er ist das Hindernis auf dem Weg, den einzuschlagen jene große Ablehnung des Traumes sich vornimmt, welche die Poesie den melancholische Selbstgefälligkeiten entgegenzusetzen sucht. Sobald der Hochmut, der nicht sehen will, dass die Kunst, die Formen erarbeitet, niemals etwas anderes hervorbringen kann als den Traum eines Menschen, bezwungen ist, wird Poesie möglich sein.«⁶⁸² Hochmut im Sinne einer stolzen Revolte verhindert aber Poesie im reinen Sinne, weil das hochmütige Genie davon ausgeht, dass Kunst mehr als Träume zu schaffen vermag, dass sie nämlich eine eigene Wirklichkeit zu bilden in der Lage ist.

⁶⁸¹ Bonnefoy 2006, S. 14f.

⁶⁸² Bonnefoy 2006, S. 21f.

Eckart Goebel verweist in diesem Zusammenhang unter Bezug auf Ronald Lambrecht darauf, dass die Geschichte der Acedia bzw. Melancholie sich rekonstruieren lässt »als die einer luciferischen Provokation Gottes [...], als Element der Geschichte der Auflehnung, als das hybride Gefühl einer Belästigung durch Gottes Güte. Acedia gehört zur Geschichte der Autonomie: ›Der Verstoß gegen das Erste Gebot besteht mithin darin, dass der Melancholiker sein Elend nicht transzendieren will, sondern in seinem traurigen Kosmos bleibt und gleichsam Autonomie im Gefängnis seines Unglücks beansprucht.«⁶⁸³

Jean Starobinski hat herausgearbeitet, dass nicht umsonst die schwärz gallige Tinte das primäre Ausdrucksmittel der Poeten ist.⁶⁸⁴ Ganz anders setzt Martin Luther Tinte ein – mit ihr vertreibt er den Teufel: Martin Luther war auf der Wartburg festgesetzt, als er die Bibel ins Deutsche übertrug. Da erschien ihm der Legende nach der Teufel. Und Luther warf mit dem Tintenfass nach ihm. Luthers Tintenfass mag als Medium göttlicher Botschaft, zumal als Medium der göttlichen Botschaft an alle der deutschen Schriftsprache Mächtigen (und nicht nur an die überschaubar Wenigen, die die lateinische Bibel zu lesen in der Lage waren), ein Sonderfall sein: Der Teufel lässt sich davon vertreiben, weil er in der Tinte nicht sein eigenes Werkzeug, sondern das seines göttlichen Widersachers erkennt.

In einer solchen Definition der Melancholie kommen die oben beschriebenen Motive und Motivationen des Engelsturzes zusammen: Hybris, die mit Verachtung bzw. Missachtung verbunden ist, Hochmut, eigenschöpferischer Anspruch, Inspiration, Aufstieg und Fall – Melancholie.

Häufig dienen gefallene Engel als Reflexionsfiguren des künstlerischen Selbstverständnisses ihres Schöpfers, zum Teil auch als Identifikationsfiguren in krisenhaften Situationen. Und die Auseinander- und Umsetzung des Künstlers mit der Kunst bleibt ein fortwährender Kampf: »Nicht die Künste als solche befreien uns von der Melancholie: Sie können sie nur herausfordern, sie anfachen. Auftrag der Poesie ist es, uns aus diesem großen Kontinent herauszuführen, ›wo der Wahnsinn

⁶⁸³ Goebel 2003, S. 458.

⁶⁸⁴ vgl. Starobinski 2006.

umgeht«. Obwohl man auch bedenken muss, doch das ist unwesentlich, dass die Reise endlos sein wird«⁶⁸⁵, schließt Yves Bonnefoy.

Der Künstler ist somit mächtig im Schaffen und melancholisch im Wirken. Beide Momente rücken diese Figur in die Nähe der Figur des gefallenen Engels und machen sie zugleich für ihn bis hin zur Identifikationsfigur interessant. Nicht selten ist ihnen dabei ein melancholischer Grundzug eigen, im Sinne von Denis Diderots Definition der philosophischen Melancholie, wie er sie in der ›Encyclopédie‹ gibt: »le sentiment habituel de notre imperfection«⁶⁸⁶ sei die Melancholie, also die Empfindung des eigenen Ungenügens, in der zugleich auch ein Moment von Hybris steckt: Die menschliche Nicht-Perfektion wird ja nur dann augenfällig, wenn sich der Mensch mit Gott bzw. Göttlichem vergleicht, wenn Wunsch und Wirklichkeit in Diskrepanz stehen.

Hinzu kommt etwas, das den gefallenen Engel in diesem Zusammenhang besonders attraktiv macht: Er ist oft Symptom einer Krisen- oder Schwellensituation. Die Verbindung von Melancholie und Genie rührt aus der Mitte des dritten vorchristlichen Jahrhunderts: das pseudoaristotelische ›Problem‹ 30,1 gibt darüber Auskunft.⁶⁸⁷ Der Künstler und auch der Intellektuelle in der Krise sehen keine Engel mehr vor sich, wohl aber identifizieren sie sich mit dem gefallenen Engel und nehmen zugleich den Kampf mit ihm auf. Engel als Grenzfiguren markieren immer auch die Erfahrung der Grenze zwischen Gott und (schöpferischem) Mensch, zwischen Schöpfertum und Schöpfungswillen: »Der Ort der Grenze ist der für die Erkenntnis notwendige Ort«⁶⁸⁸, hält Paul Tillich fest.

Künstler und Intellektuelle lassen sich auch als melancholische Rebellen beschreiben, die sich oftmals in einem perpetuum mobile des Aufbegehrens befinden, was wiederum zu einer dauerhaften Krise führen kann.

Insbesondere der Künstler ist als herausragendes Beispiel des Menschen, der nach der zwar vom Teufel in Schlangengestalt initiierten, aber letztlich doch durch eigene

⁶⁸⁵ Bonnefoy 2006, S. 22.

⁶⁸⁶ Diderot 1765, S. 307; zitiert nach Goebel 2003, S. 447.

⁶⁸⁷ vgl. Goebel 2003, S. 454.

⁶⁸⁸ Tillich 1930, S. 11.

Entscheidung selbstverschuldeten Vertreibung aus dem Paradies per se gefallen und dem gefallenen Engel darum ähnlich ist: Wie Lucifer vor seinem Fall unter den Engel der schönste und hellste war, ist der Mensch als Gottes Ebenbild das letzte Werk, das Gott am sechsten Tag schafft, die Vollendung des Gesamten. In der Genesis heißt es: »Und Gott sprach: Lasst uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei, die da herrschen über die Fische im Meer und über die Vögel unter dem Himmel und über das Vieh und über die ganze Erde und über alles Gewürm, das auf Erden kriecht. Und Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn; und schuf sie einen Mann und ein Weib.«⁶⁸⁹

Lucifer wie der Mensch erheben sich aber über Gottes Gebot und versuchen ihn bzw. versuchen, ihn mittels Vernunft bzw. Erkenntnis zu übertreffen: »Und die Schlange war listiger denn alle Tiere auf dem Felde, die Gott der HERR gemacht hatte, und sprach zu dem Weibe: Ja, sollte Gott gesagt haben: Ihr sollt nicht essen von den Früchten der Bäume im Garten? Da sprach das Weib zu der Schlange: Wir essen von den Früchten der Bäume im Garten; aber von den Früchten des Baumes mitten im Garten hat Gott gesagt: Esst nicht davon, rührt's auch nicht an, dass ihr nicht sterbt. Da sprach die Schlange zum Weibe: Ihr werdet mitnichten des Todes sterben; sondern Gott weiß, dass, welches Tages ihr davon esst, so werden eure Augen aufgetan, und werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist.«⁶⁹⁰

Adam und Eva lassen sich verführen vom Bösen, von dem sie noch nicht wissen (können), dass es böse ist, und werden, nachdem sie diese Erkenntnis gewonnen haben, aus dem Paradies vertrieben: »Und Gott der HERR sprach: Siehe, Adam ist geworden wie unsereiner und weiß, was gut und böse ist. Nun aber, dass er nicht ausstrecke seine Hand und breche auch von dem Baum des Lebens und esse und lebe ewiglich! Da wies ihn Gott der HERR aus dem Garten Eden, dass er das Feld baute, davon er genommen ist, und trieb Adam aus und lagerte vor den Garten Eden die Cherubim mit dem bloßen, hauenden Schwert, zu bewahren den Weg zu dem Baum des Lebens.«⁶⁹¹

⁶⁸⁹ 1. Mose 1,26f.

⁶⁹⁰ 1. Mose 3,1–5.

⁶⁹¹ 1. Mose 3,22–24.

Der Mensch macht sich durch diesen Akt Gott an Erkenntnis gleich, aber die letzte Stufe der Gottesebenenbürtigkeit, das ewige Leben, darf er nicht erlangen – darin bleibt er als Gottes Geschöpf unter Gott. Erst der in Christus menschengewordene Gott überwindet die Macht des Todes.

Eine sich theomatisch nennende Lesart der Bibel, die Del Washburn 1976 entwickelt hat, kommt zu dem Schluss, dass Mensch und gefallener Engel nicht nur einander ähnlich, sondern identisch seien. Das theomatische Verfahren basiert auf der Gematrie, einer Technik der Interpretation von Worten mit Hilfe von Zahlen, mit der ein Satz oder ein Wort unter Berücksichtigung der zahlenmäßigen Struktur interpretiert wird.⁶⁹² Ähnlich geht der theomatische Ansatz von Washburn vor und kommt in Hinsicht auf den Sündenfall zu dem Schluss, dass der Baum der Erkenntnis und der Thron Gottes ebenso identisch seien wie der Teufel und Adam (im Sinne des hebräischen Wortes für Mensch): »Offensichtlich sind diese gefallenen Engel Adam, Eva und ihr Geschlecht bzw. ihre Nachkommen, deren Kampf mit Satan auch auf der Erde weitergeht. D. h. die gefallenen Engel sind wir, die gesamte Menschheit. Jeder Mensch, der sein Leben auf Erden verbracht hat, verbringt oder noch verbringen wird, ist ein gefallener Engel und war in irgendeiner Form an der Rebellion gegen Gott beteiligt.«⁶⁹³

Selbst wenn man so weit nicht geht, ist der postparadiesische Mensch dem gefallenen Engel per se zumindest jedoch verwandt. Dass der Teufel in Gestalt der Schlange dabei als der gilt, der Adam und Eva verführt hat, macht ihn zum Verantwortlichen ihres Falls, er hat damit den Menschen in seine Nähe gebracht, als hätte er ihre Verwandtschaft nicht nur verursacht, sondern gesucht, um sich den Menschen verwandt zu machen, der herausragende der Engel und das herausragende Werk der Schöpfung sind so auf immer verbunden. Geht man dann noch davon aus, dass der Künstler oft als besonders Exponierter unter den Menschen angesehen wird, trifft auf ihn die These der luciferischen Erbsündenverwandtschaft in besonderem Maße zu.

⁶⁹² vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Gematrie>.

⁶⁹³ vgl. <http://www.theomatics.de/resources/122.pdf>.

Der Engel wird zum Doppelgänger, zu einem »Seinesgleichen«, zum Zwilling des Künstlers. Ähnlich sind sich beide auch in Hinsicht auf ihre melancholische Grundverfassung: In der Melancholie selbst bzw. in dem Versuch, sie zu kurieren, steckt ein hybrides Moment: ›Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie‹ überschreibt Ludwig Völker seine ›Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Höltz bis Benn‹ (1978). Das melancholische Subjekt wird schöpferisch in der Dichtung, verliert damit die über die Melancholie gestiftete Verbindung zum Teuflischen (wenngleich die Inspiration eben daher stammt und, insofern sie in das dichterische Werk eingeht, nicht verloren gehen kann), wird aber dadurch selbst ein gefallenes Wesen, das sich in seinem Anspruch an eigene Schöpfung Gott gleich stellt. In ›Sprichwörtlich‹ dichtet Goethe: »Zart Gedicht, wie Regenbogen, / Wird nur auf dunklen Grund gezogen; / Darum behagt dem Dichtergenie / Das Element der Melancholie.«⁶⁹⁴ So mag das von Ludger Heidbrink genannte »Phänomen der ›Ruinensentimentalität‹«⁶⁹⁵ auch die Faszination ausmachen, die sich auf die Figur des gefallenen Engels bezieht.

Søren Kierkegaard geht in seiner Beurteilung, dass in jeder poetischen Absicht schon Frevel steckt, noch weiter: »Christlich betrachtet, ist (trotz aller Ästhetik) jede Dichterexistenz Sünde, die Sünde: dass man dichtet statt zu sein, dass sich jemand zum Guten und Wahren durch Phantasie verhält, anstatt das zu sein, was er ist, existentiell danach zu streben, es zu sein.«⁶⁹⁶ Hier klingt die Warnung Christi vor der menschlichen Strebsamkeit an: »Nehmet wahr der Raben: die säen nicht, sie ernten auch nicht, sie haben auch keinen Keller noch Scheune; und Gott nährt sie doch. Wie viel aber seid ihr besser denn die Vögel! Welcher ist unter euch, ob er schon darum sorget, der da könnte eine Elle seiner Länge zusetzen? So ihr denn das Geringste nicht vermöget, warum sorget ihr für das andere? Nehmet wahr der Lilien auf dem Felde, wie sie wachsen: sie arbeiten nicht, auch spinnen sie nicht. Ich sage euch aber, dass auch Salomo in aller seiner Herrlichkeit nicht ist bekleidet gewesen als deren eines. So denn das Gras, das heute auf dem Felde steht und morgen in den Ofen geworfen wird, Gott also kleidet, wie viel mehr wird er euch kleiden, ihr Kleingläubigen! Darum auch ihr, fraget nicht darnach, was ihr essen oder was ihr trinken sollt, und fahret nicht hoch her. Nach solchem allen trachten die Heiden in der

⁶⁹⁴ Goethe 1888, S. 237.

⁶⁹⁵ Heidbrink 1994, S. 35.

⁶⁹⁶ Kierkegaard 1959, S. 63.

Welt; aber euer Vater weiß wohl, das ihr des bedürftet. Doch trachtet nach dem Reich Gottes, so wird euch das alles zufallen.«⁶⁹⁷ Zufall statt Abfall, Segen statt eigenem Streben lautet die Devise, die sich als implizite Warnung auf das Feld des künstlerischen Wollens übertragen lässt.

Wie die gefallenen Engel werden auch die melancholischen Künstler-Menschen als Rebellen beschrieben: »Im melancholischen Menschenfeind lauert der Rebell.«⁶⁹⁸ Das Zwischenwesenhafte, das dem gefallenen Engel auch dann noch wesentlich ist, wenn er nicht mehr fliegend seinen Botendienst versehen kann, rückt diesen in die Nähe des melancholischen Menschen: »Der Melancholiker steht theologisch zwischen Krankheit und Sünde; glücksphilosophisch zwischen ›Anderswo‹ [...] und ›Anderswann‹. Dieses spaltet sich, als hoffnungsloser Blick aufs (eigene) Leben (und dasjenige des Kollektivs), seinerseits fatal auf: in das ›Nicht-Mehr‹ des (vermeintlich) ungelebten Lebens [...] und das ›Noch-Nicht‹ einer (vermeintlich) blockierten Zukunft [...]. Dem Zwischen-Sein entspringen Enttäuschtsein als Habitus und die Melancholie der Erfüllung.«⁶⁹⁹ Das Rebellische des Künstlers besteht dabei in seinem Anspruch an Eigenschöpfung.

⁶⁹⁷ Lk 12,24–31.

⁶⁹⁸ Schings 1977, S. 6.

⁶⁹⁹ Goebel 2003, S. 451.

»Wer nun einwendet, Quarks und Nightmare hätten doch nichts mit Engeln zu tun, der möge lieber Rilke lesen, bei dem die Engel golemisiert erscheinen. Verschlissen bleiben ihm die Geheimnisse der Angelologie, die von alters her mit denen der Kosmologie und der Psychologie verschwistert waren: Engel steigen auf der Himmelsleiter auf und nieder, wie die Chorus-girls in einer Ziegfeld-Revue – zwischen den Sternen und den Seelen. Sind sie selbst Sterne? Oder sind sie Seelen? Oder das Band zwischen beiden?«⁷⁰⁰ – so fragt polemisch Karl Markus Michel. Fragen, die Rainer Maria Rilke sich vielleicht auch gestellt und in seinem Werk vielfach zu beantworten gesucht hat.

In einem Brief an seine Frau Clara vom 24. April 1903 schildert Rainer Maria Rilke, dessen lyrisches Werk von Engeln bevölkert ist wie kaum ein zweites, seine Beziehung zu seinem wortgebenden Dichter-Schutzengel: »[Ich] will von keiner Stelle [im neuen Buch] lassen, solange sie geringer ist als ich selbst, und will jede zu einem Engel machen und mich von ihm überwinden lassen und ihn zwingen, daß er mich beuge, obwohl ich ihn gemacht habe.«⁷⁰¹ Engel sind also in Rilkes Sinn gelungene Bilder und Gedichte. Hier beflügelt nicht nur der Engel den Menschen und macht ihn wortmächtig; auch das Dichter-Ich schafft gottgleich aus seinen Wortwerken Engel, von denen er sich demütig machen und überwältigen lassen will, um ihnen ein Eigenleben zu geben, das wiederum seine Dichtung belebt.

Engel sind für und bei Rilke zu großen Teilen Chiffren der Auseinandersetzung des lyrischen, des Künstler-Ich mit sich selbst. Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe bringt diese Engführung von Biographie, Künstlertum und Engel auf den Punkt, wenn sie Rilke in ihrem an den Autor gerichteten Briefkommentar zu den ›Duineser Elegien‹ und auch zu anderen Gelegenheiten als »Serafico!« oder »Dottor Serafico!«⁷⁰² anspricht. Und Katharina Kippenberg gratuliert Rilke zu seinen ›Duineser Elegien‹ mit den Worten: »Der Engel ist mir so nahe – nicht Erfindung, nein, Namensgebung. Könnte man ihn nicht das nach außen gestellte reinste und beste Eigene nennen

⁷⁰⁰ Michel 1988, S. 235.

⁷⁰¹ Rainer Maria Rilke an Clara Rilke, 24. April 1903; zitiert nach Rösch 2009, S. 173.

⁷⁰² vgl. Fülleborn/Engel 1982, S. 31.

oder das göttlich auf uns Zukommende und uns Hinreißende? [...] Er ist da und wir brauchen ihn.«⁷⁰³

Lou Andreas-Salomé, die Lebensliebe Rilkes, bezeugt in ihrem ›Dank an Freud‹, einem Offenen Brief zum 75. Geburtstag des Adressaten, den Zusammenhang von krisengeschütteltem Ich und dessen Begegnung mit dem Engel in Kenntnis der ›Duineser Elegien‹: »denn nur so, indem der Mensch aller Habe und aller Rechte entkleidet, als verlorener Sohn vor ihm steht, beglaubigt der Engel seine Eigenwirklichkeit, als eine nicht menschengeschaffene bloßen Scheines. Der Engel entwertet den Menschen derartig weit, daß er ihn damit auch entwirklicht, [...] als genüge der geringste Realitätsanspruch eines Engels bereits, um der menschlichen Realität ihre gesamte abzustreiten. Ihr wahrer natürlicher Triebgrund wird darüber seinerseits zu etwas Scheinhaftem entleert, gezwungen zu einer Art von Imitation des geistigen, auf das Engelhafte gerichteten Verhaltens, zu einem bloßen Nachäffen [...] Alle Hingebung gilt dem wirklichkeitsinspirierenden Engel, der [...] das Liebeszentrum mit sich verstrickt hält: der Engel ward zum Liebespartner.«⁷⁰⁴

Friedrich Wilhelm Wodtke sieht in der Figur des Engels die Chiffre für Rilkes Poetik: »Der Engel [...] ist [...] die mythische Verkörperung der Kunst, um die der Dichter ringt, ein im Ästhetischen begründetes Idealbild der Vollkommenheit«⁷⁰⁵. Als Denkfigur »verortet er Rilkes jeweiligen poetisch-weltanschaulichen Standpunkt«⁷⁰⁶; der Engel wird zum »hochsensiblen Indikator für den jeweiligen Standort des Dichters in der künstlerisch-menschlichen Entwicklung«⁷⁰⁷.

Hans Egon Holthusen findet in Rilkes Anspruch aber zugleich seine Unerfüllbarkeit begründet, die der hybriden Selbstbezogenheit des Künstlers geschuldet ist, der sich als Seher zum Schöpfer der neuen Welt macht: Es ist »[...] dieser affirmative Enthusiasmus des produktiven Vermögens, der [...] sich selber meint, ein narzisstisch gestimmtes und systematisch entwickeltes ›Mir zur Feier‹, das in der Inthronisation des ›Sängers‹ als des Stellvertreters der Menschheit vor dem ›Engel‹

⁷⁰³ zitiert nach Fülleborn/Engel 1982, S. 41.

⁷⁰⁴ Lou Andreas-Salomé, ›Mein Dank an Freud‹; zitiert nach Fülleborn/Engel 1982, S.36f.

⁷⁰⁵ Friedrich Wilhelm Wodtke, Klopstock und Rilke, Ms. 1948 (= Diss. Kiel 1948); zitiert nach Rösch 2009, S. 151.

⁷⁰⁶ Rösch 2009, S. 153.

⁷⁰⁷ Rösch 2009, S. 154.

kulminiert. Man kann das interpretieren als einen letzten und äußersten Triumph des l'art pour l'art-Prinzips der symbolistischen Bewegung.«⁷⁰⁸

Der Bezug der Engelfigur zur Dichtung ist bei Rilke zentral, als Denkfigur reflektiert sie die immanente Poetik des Dichters: »Als Ausdrucksform der künstlerischen Praxis [reagiert die Engelfigur] auf die Erfahrung zunehmender Entgegenständlichung, Beschleunigung und Auflösung zuvor statisch erfahrener Wirklichkeit in Bewegungsimpulse sowie den Verlust metaphysischer Gewissheiten.«⁷⁰⁹

›Engellieder‹

1896 hatte Rainer Maria Rilke Prag, die Stadt seiner Kindheit und Jugend, verlassen, und zog nach München, wenig später nach Berlin. Dieser Punkt markiert eine Lebenswende; er wandte sich dem »Leben« zu. Die Kunst wird für Rilke zum »Ort der Versöhnung der Lebensgegensätze«⁷¹⁰. Der Zyklus ›Mir zur Feier‹ entstand 1897, veröffentlicht wird er erstmals 1899. Er lässt sich als Zeugnis dieser Schwellensituation lesen, in der Rilke sich befindet, Topoi wie Nacht, Mädchen, Gott und Engel tauchen erstmals im Werk gehäuft auf.

Kurz darauf schrieb Rilke die ›Engellieder‹. Zwischen dem 6. und 8. Februar 1898 entstanden diese sechs frühen Gedichte, die die Figur des Engels ins Zentrum rücken. Rilke hatte ein knappes Jahr zuvor die Bekanntschaft Lou Andreas-Salomés gemacht, hatte dann im Oktober 1897 seinen Münchner Wohnsitz aufgegeben und war in ihre (und ihres Ehemanns) Nähe nach Berlin übersiedelt.

Schon in den Versen des gerade 22jährigen Dichters sind die Engel ohne ihre wesentliche, sie sowohl von der menschlichen als auch von der göttlichen Sphäre unterscheidende Eigenschaft: Sie können nicht (mehr) fliegen, also nicht mehr mitteln und vermitteln. Diese Engel zeigen sich als Be- und Gefangene in ihrer Hinwendung zum Menschen, der wiederum sie aber befreien kann durch eine Form

⁷⁰⁸ zitiert nach Fülleborn/Engel 1982, S. 145.

⁷⁰⁹ Rösch 2009, S. 11.

⁷¹⁰ Rösch 2009, S. 160.

von Selbstbefreiung, die zur beiderseitigen Emanzipation wird: »Da hab' ich ihm seine Himmel gegeben, – / und er ließ mir das Nahe, daraus er entschwand; / er lernte das Schweben, ich lernte das Leben, / und wir haben langsam einander erkannt ...«⁷¹¹. Leicht fällt dem Engel diese Trennung vom Menschen nicht, dessen – wenn auch offensichtlich glückloser – Schutzengel zu sein, seine Aufgabe gewesen sein mag: »oft senkt er sehnend sein Gesicht her / und hat die Himmel nicht mehr lieb«⁷¹², »aber weit über allem war / ragend das tragende Flügelpaar«⁷¹³. Der Engel gewinnt seine charakteristische Eigenschaft zurück, seit ihn der Mensch aus der Mimesis an das irdisch-menschliche Leid entlassen hat: »Seit mich mein Engel nicht mehr bewacht, / kann er frei seine Flügel entfalten / und die Stille der Sterne durchspalten, – / denn er muß meiner einsamen Nacht / nicht mehr die ängstlichen Hände halten – / seit mich mein Engel nicht mehr bewacht.«⁷¹⁴

Der Engel fliegt nicht (mehr), solange er vom Ich gebunden ist. Das Gedicht ›Ich ließ meinen Engel lange nicht los‹ entstand zwar als letztes der ›Lieder‹, wurde von Rilke aber für den Druck an erste Stelle gerückt. Perdita Rösch folgert daraus, dass Rilke in diesem Gedicht den »programmatischen poetischen Entwurf für das neue dichterische Selbstverständnis«⁷¹⁵ sieht: Der zwar nicht eindeutig gefallene, aber diesem in seiner Flügellähmung bzw. seiner Unfähigkeit zu fliegen gleiche Engel des Gedichts wird im Losgelassenwerden neu beflügelt und lernt in »seinen Himmeln« das »Schweben«⁷¹⁶.

Während in diesen frühen Engel-Gedichten die Engel noch als zwar große und übermenschliche, aber doch machtlose und weitestgehend inaktive Wesen auftauchen, wird das »Flügelpaar« in späteren lyrischen Werk mehr und mehr zur Chiffre poetischer Inspiration. Im Gedicht ›Wenn ich einmal im Lebensland‹, entstanden am 7. Februar 1898, konturiert sich langsam das Gesicht des Engels und damit auch ein persönliches Verhältnis zum Dichter-Ich. Die beiden – wie auch die Eröffnungsverse – am Folgetag entstandenen Gedichte ›Seit mich mein Engel nicht mehr bewacht‹ und ›Hat auch mein Engel keine Pflicht mehr‹ bilden eine

⁷¹¹ Rainer Maria Rilke, Ich ließ meinen Engel lange nicht los; in: Rilke 1987, S. 156.

⁷¹² Rainer Maria Rilke, Hat auch mein Engel keine Pflicht mehr; in: Rilke 1987, S. 156.

⁷¹³ Rainer Maria Rilke, Seine Hände waren wie blinde; in: Rilke 1987, S. 158.

⁷¹⁴ Rainer Maria Rilke, Seit mich mein Engel nicht mehr bewacht; in: Rilke 1987, S. 156.

⁷¹⁵ Rösch 2009, S. 161.

⁷¹⁶ Rainer Maria Rilke, Engellieder, Ich ließ meinen Engel lange nicht los; in: Rilke 1987, S. 156.

»programmatische Position des Verhältnisses von Dichter-Ich und Engel«, wenngleich diese auch »noch nicht erreicht«, aber »gewünscht und vorgestellt« ist.⁷¹⁷ Das lyrische Ich hat den Engel seiner Kindheit aus der Pflicht entlassen, »vertrieben« wurde er vom »strenge[n] Tag«⁷¹⁸, dem hellen Licht der Vernunft. Das augustinische »officium« ist beendet, der vorbewusste Vertrag zwischen Engel und Mensch erfüllt und damit aufgelöst. In dem Sechszeiler ›Seit mich mein Engel nicht mehr bewacht‹ hat der Engel seine Aufgabe und seine Sehnsucht verloren; er muss nicht mehr Beschützer und Bewacher in der »einsamen Nacht«⁷¹⁹ sein bzw. hat seine Aufgabe insofern verloren, als er die Ursache der nächtlichen Angst gewesen ist, der das Erwachsenwerden, das Hinauswachsen des Ich in den Tag, verhindert hat; dann wäre der Engel nicht vom Ich aus der Pflicht entlassen worden, sondern hätte sich selbst abgewandt und das Ich als autonomes in die Freiheit entlassen.⁷²⁰

In dem den Zyklus einleitenden Gedicht ›Ich ließ meinen Engel lange nicht los‹ schließlich folgt die Ausdifferenzierung von Ich und Engel: Der Engel lernt das »Schweben«, das Ich das »Leben«.⁷²¹ Der Engel kehrt also aus der Gefangenschaft zu seiner ursprünglichen beflügelten Bestimmung zurück, während das Ich aus der Unfreiheit heraus erst zu seiner Bestimmung findet. Aus dem allein vom Ich bestimmten Ungleichgewicht der ersten Strophe, aus der passiven Verstrickung: »ich – meinen« »er – mir« wird in der zweiten Strophe ein gegenseitiger Bezug: »er – mir« »ich – ihm«. Der Binnenreim »Schweben« – »Leben« im vorletzten Vers, der gleichsam ein Flügelpaar bildet, ermöglicht in seinem Gleichklang gegenseitige Erkenntnis und schafft die Voraussetzung für das »wir« des letzten Verses.⁷²² Indem sich das Dichter-Ich dem Leben zuwendet, der ureigenen menschlichen Sphäre, gewinnt der bzw. sein Engel die Freiheit. Dem Dichter-Ich werden damit Bedingung und Möglichkeit des Dichtens gegeben.

Der Engel der ›Engellieder‹ ist »Chiffre für künstlerisches Handeln und Sein«, »Vorausentwurf für etwas, das die Gedichte noch nicht einholen« und zeigt die

⁷¹⁷ Rösch 2009, S. 163.

⁷¹⁸ Rainer Maria Rilke, Engellieder, Hat auch mein Engel keine Pflicht mehr; in: Rilke 1987, S. 156.

⁷¹⁹ Rainer Maria Rilke, Engellieder, Seit mich mein Engel nicht mehr bewacht; in: Rilke 1987, S. 156.

⁷²⁰ vgl. Rösch 2009, S. 164ff.

⁷²¹ Rainer Maria Rilke, Engellieder, Ich ließ meinen Engel lange nicht los; in: Rilke 1987, S. 156.

⁷²² vgl. Rösch 2009, S. 165.

»ambivalente Haltungen dem eigenen Engel gegenüber«.⁷²³ Mit dem Engel der ›Engellieder‹ verabschiedet das Ich die »Welt der über das Leben hinausreichenden Sehnsüchte«⁷²⁴.

›Buch der Bilder‹

Im ›Buch der Bilder‹ finden sich zwei auf den 22. bzw. 24. Juli 1899 datierte Gedichte, ›Die Engel‹ und ›Der Schutzengel‹ überschrieben. »Die Engel« des gleichnamigen Gedichts vom 22. Juli 1899 werden als eine undifferenzierte, anonyme Menge dargestellt, sie stehen strukturierend im Hintergrund und werden durch ihr Flügelbreiten zum Bereich der Inspiration des künstlerischen Arbeitens in Bezug gesetzt. Mit ›müden Münde[r]n‹ bleiben sie stumm, sie überbringen keine Botschaften bzw. überbringen sie nicht mehr, sie sind amorph und treten als »helle Seelen ohne Saum«⁷²⁵ auf. Wenn sie aber »ihre Flügel breiten«, entsteht Bewegung in der Luft, sie werden »die Wecker eines Windes« und stellen damit sowohl einen transzendenten Bezug zu Gott als dem allmächtigen Schöpfer her als auch zum kreativen Prozess – »Bildhauerhände« gehen durch »die Seiten im dunklen Buch des Anbeginns«⁷²⁶, als blättere ein Künstler durch seine Skizzen. Die Engel dieses Gedichts aber werden auch als gefallene vorgeführt, sie fliegen nicht, sie sind stumm, sie sind sich nahezu ununterscheidbar ähnlich. Die einzige aktive Eigenschaft, die der Dichter ihnen zuschreibt, ist eine »Sehnsucht (wie nach Sünde)«⁷²⁷ – eine Eigenschaft, die einem Engel eigentlich abgeht. Doch dazu müssen sie ihre Flügel ausbreiten und wieder auffliegen, sich vom der sie ins Schweigen zwingenden Allmacht Gottes befreien, unter der sie ununterschieden nur »wie viele, viele Intervalle / in seiner Macht und Melodie«⁷²⁸ sind.

⁷²³ Rösch 2009, S. 169.

⁷²⁴ Rösch 2009, S. 166.

⁷²⁵ Rainer Maria Rilke, Das Buch der Bilder. Des ersten Buches erster Teil, Die Engel; in: Rilke 1987, S. 380.

⁷²⁶ Rainer Maria Rilke, Das Buch der Bilder. Des ersten Buches erster Teil, Die Engel; in: Rilke 1987, S. 381.

⁷²⁷ Rainer Maria Rilke, Das Buch der Bilder. Des ersten Buches erster Teil, Die Engel; in: Rilke 1987, S. 381.

⁷²⁸ Rainer Maria Rilke, Das Buch der Bilder. Des ersten Buches erster Teil, Die Engel; in: Rilke 1987, S. 380.

Anders zeichnet Rilke die Figur des Engels in ›Der Schutzengel‹, entstanden zwei Tage nach ›Die Engel‹: Hier ist der Engel ganz auf das lyrische Ich bezogen. Wortlos, vor jedem sprachlich-vernünftigen Erfassen verstehen sich Engel und Ich in ihrer Symbiose, »das Bild« und »der Rahmen«, »der Anfang« und »das Amen«⁷²⁹. Der Schutzengel beflügelt das Ich und hebt es aus seiner Melancholie – der »Nacht«, dem »Abgrund«, dem »dunklen Ruhn«, dem »Grab«, dem »Verlorengehen«, dem »Entfliehn«, den »Herzensfinsternissen«.⁷³⁰ Die Zweierbeziehung von Engel und Ich ist jedoch nicht vollständig: Der Engel muss das Ich befähigen, die Schlüsselfrage nach Gott zu stellen; der Engel muss seine Botenfunktion zwischen Mensch und Gott erfüllen. Der Engel muss Gott nennen, dem Ich das Wort erteilen, ihm die Sprache geben: »Befiehlt du, daß ich frage?«⁷³¹. Dafür muss er aufliegen: Auf seinem »Flügelschlage« liegt »noch immer Glanz« des Allmächtigen aus dem »siebenten und letzten Tage« der Schöpfung.⁷³²

Der »Schutzengel« soll das Ich, so wünscht es sich es, »auf allen Türmen hissen / wie Scharlachfahnen und wie Draperien«⁷³³. Damit macht der Engel das Ich sichtbar, er gibt ihm Selbstbewusstsein und Autonomie; darauf mögen die Draperien und das Scharlachgewebe, das seit dem Mittelalter als besonders edles und teures Textil galt, als Attribute von Macht, Ansehen und Vermögen verweisen.

›Das Stunden-Buch‹

Rainer Marias Rilkes Gedichtsammlung ›Das Stunden-Buch‹ entsteht 1899, 1901 und 1903 und ist mit der Widmung »Gelegt in die Hände von Lou« versehen. Die Zeit, in der Rilke die Gedichte des ›Stunden-Buchs‹ verfasste, war für ihn von biographischen Wende- bzw. Krisensituationen geprägt: Vom 7. Mai bis 22. August 1900 unternahm er eine große Russlandreise mit Lou Andreas-Salomé, vom 27.

⁷²⁹ Rainer Maria Rilke, Das Buch der Bilder. Des ersten Buches erster Teil, Der Schutzengel; in: Rilke 1987, S. 381.

⁷³⁰ Rainer Maria Rilke, Das Buch der Bilder. Des ersten Buches erster Teil, Der Schutzengel; in: Rilke 1987, S. 381.

⁷³¹ Rainer Maria Rilke, Das Buch der Bilder. Des ersten Buches erster Teil, Der Schutzengel; in: Rilke 1987, S. 382.

⁷³² Rainer Maria Rilke, Das Buch der Bilder. Des ersten Buches erster Teil, Der Schutzengel; in: Rilke 1987, S. 382.

⁷³³ Rainer Maria Rilke, Das Buch der Bilder. Des ersten Buches erster Teil, Der Schutzengel; in: Rilke 1987, S. 381.

August bis 5. Oktober hielt sich Rilke in Worpswede auf, Ende Februar 1901 kam es zur Trennung zwischen Rilke und Lou Andreas-Salomé, am 28. Mai 1901 heirateten Clara Westhoff und Rainer Maria Rilke, am 12. Dezember des Jahres wurde die gemeinsame Tochter Ruth geboren. Bis über die Hälfte des folgenden Jahres versuchte Rilke ohne rechtes Glück, Familienleben und Kunst zu vereinbaren. Wie stark Rilke diese biographische Epoche als Krise erlebte, bezeugt sein Tagebucheintrag vom 13. Dezember 1900. In tiefer Melancholie schreibt er: »[...] wenn jedem Tod (wie jedem Leben) eine bestimmte, begrenzte Frist zugemessen ist, so müssen mir die Tage wie die letzten dann gezählt und abgerechnet werden. Denn sie sind Tage unter der Erde, Tage in Feuchtigkeit und Fäulnis. Aber das ist so ein christlicher Gedanke: alles Unerträgliche in etwas Tröstliches umzustülpen [...], – und ich fühle, daß ich nicht ernsthaft daran glaube.«⁷³⁴

Bewegung in »Feuchtigkeit und Fäulnis« bringt ein Sturm: Gut einen Monat später, am 21. Januar 1901, schrieb Rilke das Gedicht ›Der Schauende‹, das in den zweiten Teil des zweiten Buchs des ›Buchs der Bilder‹ aufgenommen wurde. Hier wird ein Sturm metaphorisch auf die Lebensstürme übertragen, und mit ihm der Engel: Der Engel, hier alttestamentlich konnotiert, steht für das »Ewige und Ungemeine«⁷³⁵. Er ist dem Sturm ähnlich, einer Gewalt, die unbeugsam und beugend ist, unveränderlich und unberührt vom Werden und Vergehen der Natur: Er »geht durch den Wald und durch die Zeit, / und alles ist wie ohne Alter: / die Landschaft, wie ein Vers im Psalter, / ist Ernst und Wucht und Ewigkeit.«⁷³⁶ Dieser Sturm weist auf den Sturm voraus, der Paul Klees ›Angelus novus‹ Walter Benjamins Interpretation zufolge vom Paradies her an- und fortweht. Von diesem Engel wie vom Sturm muss sich der besiegen lassen, der nicht zerbrechen will: Wer sich dem Sturm nicht beugt, zerbricht; wer sich aber dem Sturm beugt, bleibt erhalten und wird selbst Teil des Sturms. Wer sich vom Engel bezwingen lässt, der sich ihm unterordnet, wird Teil von ihm. Diese Unter- und Einordnung schafft die Voraussetzung für absolutes Künstlertum, indem das Ich, das sich fügt, dem Engel näher kommt und den Kampf mit dem Engel als Teil des künstlerischen Prozesses begreift.⁷³⁷ Dass hier nur Niederlage Sieg sein kann, dass

⁷³⁴ Rilke 1942, S. 416.

⁷³⁵ Rainer Maria Rilke, Das Buch der Bilder. Des zweiten Buches zweiter Teil, Der Schauende; in: Rilke 1987, S. 459.

⁷³⁶ Rainer Maria Rilke, Das Buch der Bilder. Des zweiten Buches zweiter Teil, Der Schauende; in: Rilke 1987, S. 459.

⁷³⁷ vgl. Rösch 2009, S. 187.

nur aus der Unterwerfung, nur aus der Anerkennung der eigenen Geringfügigkeit in Relation zur Übermacht eines Höheren, Sieg im Sinne von Wachstum und Reife entstehen kann, geht aus dem Beispiel des Engels selbst hervor: Er wird als friedfertig – »welcher so oft auf Kampf verzichtet« – vorgestellt und als demütig in der Anerkennung einer über ihm stehenden Macht: »Sein Wachstum ist: der Tiefbesiegte / von immer Größerem zu sein«⁷³⁸. Und doch scheint dieser Kampf von Mensch bzw. Dichter und Engel ein Kampf unter potentiell Gleichberechtigten zu sein. Am Ende muss einer von beiden fallen.

Die Größe des Engels im ›Stunden-Buch‹ gewährleistet, dass die Sehnsucht des Ich nach Gott wahrgenommen wird; besonders deutlich wird das im frühen ›Stundenbuch‹-Gedicht ›Du bist so groß, daß ich schon nicht mehr bin‹. Hier heißt es: »Nur meine Sehnsucht ragt dir bis ans Kinn / und steht vor dir wie aller Engel größter: / ein fremder, bleicher und noch unerlöster, / und hält dir seine Flügel hin. / Er will nicht mehr den uferlosen Flug, / an dem die Monde blaß vorüberschwammen, / und von den Welten weiß er längst genug. / Mit seinen Flügeln will er wie mit Flammen / vor deinem schattigen Gesichte stehn / und will bei ihrem weißen Scheine sehn, / ob deine grauen Brauen ihn verdammen.«⁷³⁹ Hier klingt wiederum der Topos des gefallenen Engels an: Der im Gedicht genannte größte aller Engel, mithin wohl Lucifer als der schönste, hat sich selbst zu Fall, zur Erstarrung gebracht: Er will nicht mehr fliegen, er hat genug gesehen, denn »von den Welten weiß er längst genug«. Er hat aber noch keine neue Form, keine neue Aufgabe, kein neues Ziel für sich gefunden; er wartet »noch unerlöst« auf sein Urteil, gewärtig, daß ein Blick Gottes ihn verdammen kann. Ein ähnliches Schicksal erleidet das lyrische Ich: »Als Ganzes ist das Ich vor ›Gott‹ unbedeutend, im Vergleich zu ihm löst es sich auf, nur in der Sehnsucht ist es ihm vergleichbar«⁷⁴⁰, indem das Ich als Künstler Gott als Schöpfer gleicht. Und in eben dieser Sehnsucht ist es im Kontext von Rilkes Gedicht wiederum dem gefallenen Engel vergleichbar, die Sehnsucht des Ich ist genau so groß – und genau so klein – wie »der Engel größter«: Sie reicht Gott »bis ans Kinn«. Dass das Ich mit dem Engel die Sehnsucht teilt, mag als ein weiterer Hinweis darauf verstanden werden, dass dieser Engel ein gefallener ist, wenn nicht Lucifer selbst.

⁷³⁸ Rainer Maria Rilke, Das Buch der Bilder. Des zweiten Buches zweiter Teil, Der Schauende; in: Rilke 1987, S. 460.

⁷³⁹ Rainer Maria Rilke, Das Stunden-Buch. Erstes Buch: Vom mönchischen Leben, Du bist so groß, daß ich schon nicht mehr bin; in: Rilke 1987, S. 269f.

⁷⁴⁰ Rösch 2009, S. 178.

Dieser Engel teilt mit den Menschen darin sowohl die Fähigkeit zum Empfinden überhaupt als auch die Zeitlichkeit, insofern Sehnsucht als ein Streben über die Gegenwart bzw. über den gegenwärtigen Zustand hinaus interpretiert werden kann.

Das Gedicht ›Ich komme aus meinen Schwingen heim‹ thematisiert Lucifer explizit: Das beschwingte, beflügelte Dichter-Ich kehrt zu sich zurück. Es hatte sich ganz entkörperlicht und in eine Poesie aufgelöst, deren einer Teil der »Gesang« des Ich, deren anderer »Gott, der Reim«, also die passgenaue Antwort bzw. Korrespondenz gewesen ist. Dieses rauschhaft inspirierte Dichter-Ich brauchte keine Engel mehr, es ist in seiner direkten Beziehung zu Gott kein Medium mehr, sondern selbst schöpferisch geworden; Engel als Boten der göttlichen Inspiration sind für das Ich in diesem beschwingt-beflügelten Moment der Poiesis überflüssig bzw. unnötig. Allerdings bedeutet dieses Schöpferischwerden auch, sich in Konkurrenz zum Schöpfergott zu begeben, mithin wie Lucifer den hybriden Aufstand zu proben und damit das Risiko des Abfalls von Gott, des eigenen Falls einzugehen. Zugleich beschreibt das lyrische Ich diesen ekstatischen Zustand aber auch als Entfremdung; die Abwendung davon wird als Rückkehr beschrieben. Dieser kurzzeitig hybride Künstlerengel fällt, indem er die Übermacht Gottes anerkennt, den er im Rausch als ebenbürtiges, ihm sogar antwortendes Gegenüber imaginiert hat. Aus dem beschwingten Flug kehrt er nach Hause zurück und kommt zum Stillstand: »und meine Stimme steht. / Es senkte sich mein Angesicht / zu besserem Gebet.« »Still und schlicht« ist es nun wieder ohne die göttliche Respondenz, auch die Hierarchie ist wieder hergestellt, betend und demütig »senkte sich mein Angesicht«.⁷⁴¹ Dort, wo es herkommt, waren die Engel, so hell, dass das »Licht in Nichts zerrinnt«⁷⁴². Die lichte Sphäre der Engel wird in Gegensatz gestellt zum Dunkel, zur »schwarzen Kraft«⁷⁴³ Gottes.

Lucifer wird nun als die alle drei Sphären verbindende Gestalt eingeführt: Das helle Licht der Engel ist so attraktiv, dass er sich in seine resp. ihre Nähe flüchtet, er wird

⁷⁴¹ Rainer Maria Rilke, Das Stunden-Buch, Erstes Buch: Vom Mönchischen Leben, Ich komme aus meinen Schwingen heim; in: Rilke 1987, S. 286.

⁷⁴² Rainer Maria Rilke, Das Stunden-Buch, Erstes Buch: Vom Mönchischen Leben, Ich komme aus meinen Schwingen heim; in: Rilke 1987, S. 286.

⁷⁴³ Rainer Maria Rilke, Das Stunden-Buch, Erstes Buch: Vom Mönchischen Leben, Ich komme aus meinen Schwingen heim; in: Rilke 1987, S. 287.

sogar als »Fürst im Land des Lichts«⁷⁴⁴ präsentiert. Und er sehnt sich in diesem Gleißeln nach dem Dunkel Gottes, »daß er, versengten Angesichts, / nach Finsternissen fleht«⁷⁴⁵. Lucifer wird als Gott beschrieben, »er ist der helle Gott der Zeit«, er herrscht über die Zeit, die ihn wiederum anbetet: »glaubt sie an seine Seligkeit / und hangt an seiner Macht«.⁷⁴⁶ Grund für diese Verehrung sind seine menschlichen, zumindest weder göttlichen noch engelgleichen, Äußerungen: Er lacht und schreit, beides »in Schmerzen«.⁷⁴⁷ Müde geworden, müde vor allem seiner Existenz als geflügeltem, fliegendem Wesen, hat er Teil an der Zeitlichkeit, und wenn er auch davor in Deckung zu gehen versucht, nimmt er doch daran teil: »und sich verbarg vor jedem Jahr, / bis ihm sein wurzelhaftes Haar / durch alle Dinge wuchs.«⁷⁴⁸

Gleichwohl lässt das Gedicht mindestens zwei Interpretationen zu: Zum einen könnte das Dichter-Ich sich in der Ekstase bei den Engeln aufgehalten haben, im Reich von Zeit und Licht, das von Lucifer regiert wird, Gott dagegen ist abwesend im Dunklen. Nach der Beendigung des Rausches wendet sich das Ich an ihn »zu besserem Gebet«, als es seine Anbetung der Engel und mit ihnen seine Anbetung Lucifers war. Damit wäre Gott abwesend, weil er in der Inspiration des Engels nicht zu fassen ist. Der Engel geriert sich in dieser Version als »Verführer, der die ideale Einheit des monistischen Weltbilds aufzuspalten versucht.«⁷⁴⁹ Eine weitere Interpretationsmöglichkeit besteht darin, dass das Dichter-Ich seinen Rausch in einer Sphäre ohne Engel erlebt, nämlich im direkten, unvermittelten Austausch mit Gott, dem es sich sogar überordnet, wenn dieser nur der antwortende »Reim« auf den »Gesang« des Ich ist. Für beide Versionen gilt, dass das Ich nach dem Ende der Inspiration sich von seiner Beflügelung, seinen Flügeln abwendet.

⁷⁴⁴ Rainer Maria Rilke, Das Stunden-Buch, Erstes Buch: Vom Mönchischen Leben, Ich komme aus meinen Schwingen heim; in: Rilke 1987, S. 287.

⁷⁴⁵ Rainer Maria Rilke, Das Stunden-Buch, Erstes Buch: Vom Mönchischen Leben, Ich komme aus meinen Schwingen heim; in: Rilke 1987, S. 287.

⁷⁴⁶ Rainer Maria Rilke, Das Stunden-Buch, Erstes Buch: Vom Mönchischen Leben, Ich komme aus meinen Schwingen heim; in: Rilke 1987, S. 287.

⁷⁴⁷ Rainer Maria Rilke, Das Stunden-Buch, Erstes Buch: Vom Mönchischen Leben, Ich komme aus meinen Schwingen heim; in: Rilke 1987, S. 287.

⁷⁴⁸ Rainer Maria Rilke, Das Stunden-Buch, Erstes Buch: Vom Mönchischen Leben, Ich komme aus meinen Schwingen heim; in: Rilke 1987, S. 287.

⁷⁴⁹ Rösch 2009, S. 180.

Einen besonderen Stellenwert unter den Engel-Gedichten des ›Stunden-Buchs‹ hat das mit dem Vers »Wenn etwas mir vom Fenster fällt« beginnende: Es thematisiert explizit das Fallen, sowohl das der Engel als auch das aller Dinge. Das Ich dieses Gedichts hat die Erfahrung der Hybris schmerzvoll hinter sich gebracht und beginnt nun, »wie ein Kind«, wieder von vorne, sich demütig in den ihm gesteckten Grenzen zu bewegen: »Eins muß er wieder können: *fallen*, / geduldig in der Schwere ruhn, / der sich vermaß, den Vögeln allen / im Fliegen es zuvorzutun.«⁷⁵⁰ Das Fallen-Können ist eine Eigenschaft, die der Mensch in seiner hochaufliegenden Selbstüberschätzung wieder lernen muss, wie Ikarus es vorgemacht hat. Fliegen-Können ist ein Privileg der Vögel, das sie in der Gegenwart des Gedichts sogar vor den Engeln auszeichnet, von Rilke in Klammern gesetzt wie ein den ganzen Zusammenhang bestimmender und erklärender Subtext: »(Denn auch die Engel fliegen nicht mehr. / Schweren Vögeln gleichen die Seraphim, / welche um *ihn* sitzen und sinnend; / Trümmern von Vögeln, Pinguinen / gleichen sie, wie sie verkümmern ...)«⁷⁵¹. Die Krise ist vorüber, sie wird vom Dichter-Ich als »Aufgehobensein der Lebenstotalität selbst noch im Fallen«⁷⁵² erfahren. Die Isolation des Ich ist aufgehoben, es ist wieder Teil des gesamten Ganzen, zugleich ist damit aber auch das Ende der Inspiration gekommen. Dafür stehen die nicht mehr fliegenden Engel, die nun trümmerhaft verkümmert nur noch Pinguinen gleichen, den, unter dem Aspekt des Fliegens betrachtet, unbeweglichsten aller Vögel. Während der erste Teil des ›Stunden-Buchs‹ noch die Situation einer Lebenskrise Rilkes spiegelt, zeigt nun der zweite Teil, dass diese Krise überstanden ist: das »Sich-Fallenlassen« ist »die einzige Lösung«⁷⁵³.

Ab 1909 bahnte sich bei Rilke die nächste Lebens- und Schaffenskrise an, eine Phase, die bis 1922 dauerte, vom Abschluss des Romans ›Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹ bis zur Vollendung der ›Duineser Elegien‹: Die Krise der mittleren Jahre Rilkes brach an einem als ausweglos empfundenen Lebenskonzept auf, ausweglos in Hinsicht auf Weltanschauung und Poetik; zusätzlich bedeuteten

⁷⁵⁰ Rainer Maria Rilke, Das Stunden-Buch, Zweites Buch: Von der Pilgerschaft, Wenn etwas mir vom Fenster fällt; in: Rilke 1987, S. 321 (Hervorhebung im Text).

⁷⁵¹ Rainer Maria Rilke, Das Stunden-Buch, Zweites Buch: Von der Pilgerschaft, Wenn etwas mir vom Fenster fällt; in: Rilke 1987, S. 321 (Hervorhebung im Text).

⁷⁵² Rösch 2009, S. 189.

⁷⁵³ Rösch 2009, S. 191.

geschichtliche Umbrüche wie der Erste Weltkrieg und die Revolution für Rilke nahezu unbewältigbare Verarbeitungsaufgaben.

›Neue Gedichte‹

Entsprechend anders geht Rilke mit der Figur des Engels in den zu dieser Zeit entstandenen ›Neuen Gedichten‹ um: Die Gedichte ›An den Engel‹ und ›Siehe, Engel fühlen durch den Raum‹ oder ›So, nun wird es doch der Engel sein‹ und ›Hinweg, die ich bat, endlich mein Lächeln zu kosten‹ zementieren den Gegensatz von Mensch und Engel: Der Engel ist hell und beweglich, der Mensch dunkel und starr.

Rilkes Engel dieser Zeit bewegen sich zwar, vom Fliegen aber ist keine Rede mehr. Zugleich findet auch eine neuerliche Annäherung von Mensch und Engel statt: Der Mensch schafft die Voraussetzungen dafür, dass der Engel kommen kann, über den Zeitpunkt und die Intensität aber entscheidet dieser selbst. Der Engel wird Teil des Ich; er behält dabei seine Unverfügbarkeit⁷⁵⁴ – die unmittelbare Hilfsbedürftigkeit der frühen Jahre, in denen das Ich einen Schutzengel existentiell brauchte, ist einer reflektierten Hilfsbedürftigkeit im Sinne von Demut gewichen.

›Duineser Elegien‹

Von Januar bis Juli 1916 leistete Rainer Maria Rilke Militärdienst. Im Juli 1919 reiste er in die Schweiz aus, zog weiter nach Venedig, schließlich nach Schloss Berg am Irchel, bis er sich im Juli 1921 auf Schloss Muzot niederließ. Dort vollendete er die ›Duineser Elegien‹ und die ›Sonette an Orpheus‹. Auf Schloss Muzot blieb er, unterbrochen von Aufenthalten im Sanatorium in Valmont, wo er 29. Dezember 1926 starb. Die ›Duineser Elegien‹ lassen sich als Zeugnis der »Krise des autonomen Ich«, der »letzte[n] Aufgipfelung des Individualismus«, der »versöhnten Verbindung

⁷⁵⁴ vgl. Rösch 2009, S. 216.

von Ich und Welt«, schließlich der »Anthropomorphisierung jedes Anderen und Fremden« lesen.⁷⁵⁵

Der Engel der ›Duineser Elegien‹ wird nicht explizit als gefallener Engel an- bzw. ausgesprochen, aber er trägt doch so viele Indizien dieser Spezies an sich, dass er als solcher gelten darf – wenngleich der Engel der ›Duineser Elegien‹ nicht eine einzige kohärente bzw. in ihren Eigenschaften statische Figur ist, sondern eine Entwicklung im Durchgang durch die einzelnen Gedichte durchläuft, vor allem, wenn man sie in der Chronologie ihrer Entstehung liest, die von der im Druck entscheidend abweicht. An Witold Hulewicz schreibt Rainer Maria Rilke am 13. November 1925 über den »Engel der Elegien«: »Der ›Engel‹ der Elegien hat nichts mit dem Engel des christlichen Himmels zu tun (eher mit den Engelgestalten des Islam). Der Engel der Elegien ist dasjenige Geschöpf, in dem die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, die wir leisten, schon vollzogen erscheint. Für den Engel der Elegien sind alle vergangenen Türme und Paläste existent, weil längst unsichtbar, und die noch bestehenden Türme und Brücken unseres Daseins schon unsichtbar, obwohl noch (für uns) körperhaft dauernd. Der Engel der Elegien ist dasjenige Wesen, das dafür einsteht, im Unsichtbaren einen höheren Rang der Realität zu erkennen.«⁷⁵⁶ Das von Rilke beschriebene Lavieren dieses Engels zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren erinnert an Paul Klees ›Schöpferische Konfession‹, von der es sich aber signifikant unterscheidet: »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.«⁷⁵⁷

Schon den Engel der ›Ersten Elegie‹ legt Rilke als abweisende und abwesende Figur an, die aber dennoch, wenn auch unerreichbares, Ziel der Sehnsucht des künstlerischen Ich nach Heilung ist: »Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen? Und gesetzt selbst, es nähme / einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge vor seinem / stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen / und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh, / uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.«⁷⁵⁸

⁷⁵⁵ Fülleborn/Engel 1982, S. 23.

⁷⁵⁶ Rainer Maria Rilke an Witold Hulewicz, 13. November 1925; zitiert nach Fuchs 2009, S. 154.

⁷⁵⁷ Klee 1920, S. 28.

⁷⁵⁸ Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien, Die Erste Elegie; in: Rilke 1987, S. 685.

Dieses Schreckliche, mit dem Rilke das Wesen der Engel beschreibt, ist auch ihr (dem Menschen) Unvertrautes: »Niedrige Transzendenz«, also auch die Gesamtheit der Engel, so argumentiert Johann Evangelist Hafner, »sind Erfahrungen oder Einsichten, die den erwartbaren Alltag übersteigen: glückliche Fügungen, überwältigende Ereignisse, überraschende Wendungen. Religionen bestehen geradezu darin, das Unvertraute – sei es schrecklich schön oder schrecklich schlimm – in irgendeiner Weise handhabbar zu machen, indem man es in Riten und Worte gießt.«⁷⁵⁹

Das Motiv des Schrecklichen als allgemeinen und dominanten Wesenszug aller Engel nimmt Rilke zu Beginn der ›Zweiten Elegie‹ wieder auf. Es sind Engel, die ihren Sündenfall, ihren Abfall von Gott, ihren Fall aus der göttlichen Einheit hinter sich haben. So bedrohlich sie dem Menschen dadurch auch sind, so anziehend sind sie auch, wenngleich der Mensch sie durchschaut, indem er sich ihnen wissend nähert: »Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch, weh mir, / ansing ich euch, fast tödliche Vögel der Seele, / wissend um euch.«⁷⁶⁰ In dieses »Ansingen« legt Rilke den narzisstischen Zug sowohl seines lyrischen Ich und als auch dessen Alter Ego, den narzisstischen Engel: »Der Mensch erfüllt seine Existenz, indem er selbst zum Engel wird, der Gott nicht nur ansingt., sondern ansingend erschafft«, ein Konzept also, das die »Selbsterlösung des Menschen« zum Ziel hat«⁷⁶¹, kommentiert Dieter Heidtmann.

Rilke beklagt das verlorene Paradies, in dem die Engel als schützende Abgesandte eines guten Gottes die Menschen geleiteten, beide kindlich und naiv: »Wohin sind die Tage Tobiae, / da der Strahlendsten einer stand an der einfachen Haustür, / zur Reise ein wenig verkleidet und schon nicht mehr furchtbar; / (Jüngling dem Jüngling, wie er neugierig hinaussah).«⁷⁶² Tobias, abgeleitet vom Hebräischen tobijah »Gott ist gütig«, war von Raphael auf einer Reise begleitet worden; der Erzengel nahm sich Tobias' an und half ihm, seinem blinden Vater die Sehkraft zurückzugeben. Die Rückkehr dieser Zeiten des gütigen Gottes und der dem kindlichen Menschen helfenden Engel, von denen das Buch Tobit berichtet, ersehnt das lyrische Ich.

⁷⁵⁹ Hafner 2010, S. 21.

⁷⁶⁰ Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien, Die Zweite Elegie; in: Rilke 1987, S. 689.

⁷⁶¹ Heidtmann 1999, S. 34.

⁷⁶² Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien, Die Zweite Elegie; in: Rilke 1987, S. 689.

Die Engel der Gegenwart haben in ihrer Isolation die Privilegien der naiven Vergangenheit eingebüßt und sind so zum »Spiegel« des krisengeschüttelten Ich der Moderne geworden: »Wer seid ihr? / Frühe Geglückte, ihr Verwöhnten der Schöpfung, / Höhenzüge, morgenrötliche Grate / aller Erschaffung, – Pollen der blühenden Gottheit, / Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne, / Räume aus Wesen, Schilde aus Wonne, Tumulte / stürmisch entrückten Gefühls und plötzlich, einzeln / *Spiegel*: die die entströmte eigene Schönheit / wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz.«⁷⁶³

Hier verschmilzt Rilke Züge Lucifers – als des Engels der Morgenröte – mit denen des Narziss, dem sein Selbstbezug zum Untergang wird, dessen Schöpfen kein Erschaffen mehr ist, sondern leer bleibt, indem es ihm buchstäblich durch die Hände rinnt. Hier schient die Prophezeiung des Sehers Teiresias aus dem griechischen Mythos erneut in Erfüllung zu gehen: Narziss war nur unter der Voraussetzung ein langes Leben beschieden, dass er sich nicht selbst erkannte: »Befragt, ob diesem bestimmt sei, / daß er nach langer Zeit die Reife des Alters erlebe, / sprach der zukunftsweisende Greis: ›Wird sich selbst er nicht schauen!‹ / Eitel erschien der Spruch des Sehers lange: Des Knaben / Ende, die Art seines Todes, sein neuer Wahn, er bewies ihn«⁷⁶⁴, heißt es bei Ovid.

Diese vereinzelt Engel sieht Rilke so sehr auf den Selbstbezug reduziert, dass sie die Fähigkeit eingebüßt haben, anderes – auch den Menschen – wahrzunehmen. Und wenn es doch geschieht, so nur »manchmal, wie aus Versehen, ein wenig«: »Sie merken es nicht in dem Wirbel / ihrer Rückkehr zu sich. (Wie sollten sie's merken.)«⁷⁶⁵ Diese narzisstischen Engel sind also insofern gefallene, als sie ihre wesentliche, sie von allen anderen Wesen unterscheidende Fähigkeit, ihre eigentliche Aufgabe als Boten und Mittler, eingebüßt haben.

Diesen Sündenfall der Engel und mit ihm auch den der Menschen beschreibt auch die ›Vierte Elegie‹ als umgekehrte, aber wohl nicht mehr umkehrbare Utopie: »wenn mir zumut ist, / zu warten vor der Puppenbühne, nein, / so völlig hinzuschauen, daß,

⁷⁶³ Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien, Die Zweite Elegie; in: Rilke 1987, S. 689 (Hervorhebung im Text).

⁷⁶⁴ Ovid 1992, Drittes Buch, V. 346ff., S. 105.

⁷⁶⁵ Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien, Die Zweite Elegie; in: Rilke 1987, S. 690.

um mein Schauen / am Ende aufzuwiegen, dort als Spieler / ein Engel hinmuß, der die Bälge hochreißt. / Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel. / Dann kommt zusammen, was wir immerfort / entzwein, indem wir da sind. Dann entsteht aus unsern Jahreszeiten erst der Umkreis / des ganzen Wandelns. Über uns hinüber / spielt dann der Engel.«⁷⁶⁶ Wenn also ein Engel in das leblose Lebensspiel käme, in dem die Menschen nur noch wie Puppen, wie unbeseelte, leblose Abbilder ihrer selbst agieren, dann wäre, so Rilke, »endlich Schauspiel«, belebtes Spiel, Darstellung und Mitteilung. Die Abspaltung des Menschen vom Leben, die mit dem Ausgang aus der unbewussten Phase der Kindheit einherging, wäre zu Ende, indem der Engel wieder Teil des Kosmos wäre. Die als vereinzelt wahrgenommenen Jahreszeiten ebenso wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wären wieder als Kreislauf, als »Wandel« wahrnehmbar. Die Puppe als leb- und seelenlose Materie, als Fixierung der Kindheit und der körperlose Engel treffen zusammen; sie vereinigen sich zum Ideal des Menschseins, ebenso vorbildlich wie unerreichbar. Hier verschmelzen das »absolute Objekt« Puppe und das »absolute Subjekt« Engel.⁷⁶⁷

In der fünften der ›Duineser Elegien‹ ruft Rainer Maria Rilke den Engel als heilenden, bewahrenden, lebensspendenden und -erhaltenden an, der das Antidot zur freudlosen Gegenwart kennt: »Engel! O nimms, pflücks, das kleinblütige Heilkraut,. / Schaff eine Vase, verwahrs! Stells unter jene, uns *noch* nicht / offenen Freuden; in lieblicher Urne / rühms mit blumiger schwungiger Aufschrift: ›*Subrisio Saltat.*‹.«⁷⁶⁸

Britta Fuchs löst im Gegensatz zu Hans-Georg Gadamer⁷⁶⁹ das abgekürzte Wort »Saltat.« am Schluss des Gedichts in den Genitiv Plural »Saltatorum« auf⁷⁷⁰. Damit bezeichnete Rilkes Engel die Vase oder Urne als Gefäß, das das Lächeln des oder der Tänzer(s) verwahrt, für das das Heilkraut stünde. Doch bleibt es ein unerfüllbarer Wunsch oder eine leere Hoffnung: Die Schlusstrophe formuliert Rilke im Optativ, der in eine rhetorische – oder unbeantwortbare – Frage mündet: »Engel!: Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, und dorten, / auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die's hier / bis zum Können nie bringen, ihre kühnen / hohen Figuren des

⁷⁶⁶ Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien, Die Vierte Elegie; in: Rilke 1987, S. 698f.

⁷⁶⁷ Rösch 2009, S. 242.

⁷⁶⁸ Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien, Die Fünfte Elegie; in: Rilke 1987, S. 703 (Hervorhebungen im Text).

⁷⁶⁹ vgl. Gadamer 1993, S. 282–287.

⁷⁷⁰ Fuchs 2009, S. 235.

Herzschwungs, / ihre Türme aus Lust, ihre / längst, wo Boden nie war, nur an
einander / lehrenden Leitern, bebend, – und *könntens*, / vor den Zuschauern rings,
unzähligen lautlosen Toten: / Würfeln die dann ihre letzten, immer ersparten, / immer
verborgenen, die wir nicht kennen, ewig / gültigen Münzen des Glücks vor das
endlich / wahrhaft lächelnde Paar auf gestilltem / Teppich?«⁷⁷¹ Das vom Engel
verwahrte und in dieser Utopie nunmehr zur Anwendung gekommene Heilmittel ist
die Artistik der Liebe, die selbst die Toten beseelt, indem sie ihr sorgsam
angehäuftes, aber für keine Verwendung mehr bestimmtes Glücksguthaben
verschwenden, als Lohn für die »kühnen / hohen Figuren des Herzschwungs« der
Liebenden. Das Modell der Liebenden, ihre Selbstgenügsamkeit, kommt dem Ideal
des Engels am nächsten, als ein des sich selbst spiegelnder Spiegel.

Die neunte der ›Duineser Elegien‹ zeigt schließlich ein vollkommene emanzipiertes,
gleichberechtigtes Mit- und Nebeneinander von Engel und Mensch; hier ist es nicht
mehr der Engel, der sich erbarmend dem Menschen zuwendet und, indem er dessen
Leid zu seinem eigenen macht, zu vergehen droht, jedenfalls aber flügelahm wird.
Hier ist es auch nicht mehr der einsichtsvoll-überlegene Mensch, der dem Engel das
Fliegen und damit den Himmel zurückgibt.

In der ›Neunten Elegie‹ weist das lyrische Ich den Menschen an, die Bedingungen
und Qualitäten der einen wie der anderen Existenz zu erkennen und anzuerkennen:
»Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, *ihm* / kannst du nicht großtun mit
herrlich Erfühltem; im Weltall, / wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig /
ihm das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet, / als ein Unsriges
lebt, neben der Hand und dem Blick. / Sag ihm die Dinge.«⁷⁷² Die Sphäre des Engels
ist das Fühlen, die des Menschen das Sagen, das Benennen, das Kommunizieren.

Dieses Sagen erinnert an einen Vers Johann Wolfgang von Goethes aus ›Torquato
Tasso‹, das den dichterischen, den künstlerischen Menschen von dem gewöhnlichen
unterschiedet und ihn als von Gott mit besonderer Sprache ausgestatteten und damit
zur Sublimation befähigten über diesen erhebt: »Und wenn der Mensch in seiner

⁷⁷¹ Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien, Die Fünfte Elegie; in: Rilke 1987, S. 705.

⁷⁷² Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien, Die Neunte Elegie; in: Rilke 1987, S. 719 (Hervorhebung im Text).

Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.«⁷⁷³ Goethe hat diesen Vers mit einer bedeutsamen Änderung als Selbstzitat für das Motto seiner Marienbader ›Elegie‹, dem schmerzlichen Abgesang auf seine letzte große Liebe Ulrike von Levetzow, gewählt – die Quantität wird zur Qualität: »Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide.«⁷⁷⁴

Dieses Sagen unterscheidet sowohl bei Goethe als auch bei Rilke den archaischen Menschen vom »mündig gewordene[n], wahrhaft zur Sprache gekommene[n] Subjekt [...] Die Klage ist umgeschlagen in einen Hymnus auf das menschliche Dasein und die Sprache als Tradition und Gegenwart. [...] Die Rettung der Dinge besteht darin, dass sie gesagt werden, allein im Menschen werden sie sinnvoll, und alle Sinnproduktion besteht in der Verwandlung des Sichtbaren ins Unsichtbare«⁷⁷⁵. Friedmar Apel spannt von hier aus den Bogen zurück zu Friedrich Schlegel; schon er hat »die poetische Sprache als Widerstand gegen die Tyrannei der Dinge gedacht, bei Rilke wird sie zu deren Erlösung aus dem Zwangszusammenhang des Natürlichen wie des Gesellschaftlichen«⁷⁷⁶. Anders aber als in der Romantik erscheint Kunst bei Rilke »als ein symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium, das zur Welt in einem notwendigen Differenzverhältnis steht«⁷⁷⁷ – die Dinge werden erst sinnvoll als »Artefakte [...] Selbst Engel existieren erst dann, wenn sie Sprache geworden sind, aber es gibt sie«⁷⁷⁸.

Die Wahrheit der ›Duineser Elegien‹ über den Engel liegt also in einem Dazwischen, wie es der Funktion eines Engels par excellence entspricht. Die ›Duineser Elegien‹ thematisieren die »Einsicht in die Notwendigkeit der Engel als des Anderen der Dichtung und versuchen zugleich, die Engel überflüssig zu machen durch die Selbsterlösung des Menschen durch Sprache«⁷⁷⁹. Die erste, zweite, vierte und achte der ›Elegien‹ thematisieren die Klage über die *conditio humana* – über die Endlichkeit, die Subjekt-Objekt-Spaltung als Erkenntnisbedingung, die Uneinigkeit mit sich und der Welt, die Orientierungslosigkeit und die Einsamkeit.⁷⁸⁰ Die erste Elegie

⁷⁷³ Johann Wolfgang von Goethe, Torquato Tasso, V. 2706f.; in: Goethe 1986/1, S. 748.

⁷⁷⁴ Johann Wolfgang von Goethe, Elegie; in: Goethe 1992, S. 94.

⁷⁷⁵ Apel 2001, S. 164f.

⁷⁷⁶ Apel 2001, S. 165.

⁷⁷⁷ Apel 2001, S. 165.

⁷⁷⁸ Apel 2001, S. 166.

⁷⁷⁹ Rösch 2009, S. 225.

⁷⁸⁰ vgl. Rösch 2009, S. 226.

eröffnet den Zugang des Menschen zur »gedeuteten«, d. h. von ihm »benannten und gestalteten Welt«⁷⁸¹. Aber die Engel verfügen über ein »stärkeres Dasein« – sie sind selbstgenügsam und zementieren so die Tatsache des scheinbar unüberwindlichen Abstandes zwischen Mensch und Engel, der so als Idealbild und Kontrastfigur fungiert, aber eben in seiner Selbstgenügsamkeit unerreichbar bleibt.⁷⁸² »Jeder Engel ist schrecklich.«⁷⁸³

Darin aber liegt auch die Statik der engelhaften Existenz begründet: Vergänglichkeit und Verwandlung sind die wesentlichen Unterscheidungskriterien von Mensch und Engel. Der Engel ist ein »sich selbstspiegelnder Spiegel«, aber anders als der Mensch, beispielhaft vorgeführt an Narziss, dadurch nicht zum Untergang verurteilt,⁷⁸⁴ weil er gar nicht untergehen kann. Transformation und Metamorphose sind die hervorragenden Eigenschaften des Menschen. Die mit dieser Statik einhergehende Gefühllosigkeit der Engel macht aus ihnen »fast tödliche Vögel der Seele«⁷⁸⁵.

Zwar ändert sich der Engel nicht, weil Änderung nach Rilke nicht in seiner Natur liegt, aber die Perspektive des sich emanzipierenden Mensch ändert sich und damit auch ihn, indem der »Blick des Ich [...] vom Engel auf das Menschliche gelenkt« wird: »Je mehr das Ich der Elegien seiner eigenen Fähigkeiten bewusst wird, umso mehr entfernt sich der Engel von seiner Funktion des übermächtigen Idealbilds, wird zunehmend ansprechbarer und verfügbarer, bis er nur noch als Bewunderer und Bestätiger menschlicher Leistung fungiert: Die Entwicklung des Ich geschieht, indem die Elegien dem Engel menschliche Versionen dieses Idealbilds entgegenhalten«⁷⁸⁶, summiert Perdita Rösch.

So negativ der Engel von außen konturiert wird, so positiv vollzieht sich dies von innen, nämlich im Versuch, auf menschliche Weise das Ideal des Engels zu verwirklichen.⁷⁸⁷ Friedmar Apel sieht in Rilkes Engeln der ›Duineser Elegien‹ Zeugen der Abgespaltenheit des modernen Menschen vom Kosmos: »Engel als Gattung

⁷⁸¹ Rösch 2009, S. 227.

⁷⁸² vgl. Rösch 2009, S. 232.

⁷⁸³ Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien, Die Zweite Elegie; in: Rilke 1987, S. 689.

⁷⁸⁴ vgl. Rösch 2009, S. 234.

⁷⁸⁵ Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien, Die Zweite Elegie; in: Rilke 1987, S. 689.

⁷⁸⁶ Rösch 2009, S. 238.

⁷⁸⁷ vgl. Rösch 2009, S. 238.

gedacht fallen überein mit der Entstehung und Ausdehnung des Kosmos selbst. So sind sie nur in der Paradoxie zu denken, dass ihre Existenz nur im Stande einer ursprünglichen Einheit der Schöpfung gedacht werden kann. In dem Moment, wo ein Einzelnes unterschieden wird, im Moment der Subjekt-Objekt-Spaltung, verwandeln sie sich in ein tautologisches Paradoxon, werden zu einem Kunstgegenstand, der nichts widerspiegelt als sich selbst, der keinerlei Vermittlungsfunktion übernehmen kann.«⁷⁸⁸ Apel setzt Rilkes Engel insbesondere in Gegensatz zu den Engeln, die Thomas von Aquin als Spiegel beschreibt: »Die Engel als Spiegel sind also gerade vermittelnde Medien, Garanten des Zusammenhangs von Himmel und Erde, während die Engel als selbstgenügsame Ästhetika diese Vermittlungsfunktion eben nicht erfüllen.«⁷⁸⁹ Die rhetorische Frage der ›Zweiten Elegie‹ »Fangen die Engel / wirklich nur Ihriges auf, ihnen Entströmtes, oder ist manchmal, wie aus Versehen, ein wenig / unseres Wesens dabei?«⁷⁹⁰ kehrt diese Spiegelmetaphorik um: Der Spiegel funktioniert nicht so, dass die Engel grundsätzlich das Menschliche spiegelten und so vermittelten, sondern dass sie ihn sich selbst zugewandt halten und, selbstreferentiell wie Narziss, immer nur sich selbst sehen. Diese Engel vermitteln nichts mehr, sie fliegen nicht mehr, sie sind in dieser Hinsicht gefallen.

›Sonette an Orpheus‹

Auf die ›Duineser Elegien‹ folgen die ›Sonette an Orpheus‹, Rilkes letzter großer lyrischer Zyklus. Beide Gedichtsammlungen werden etwa zur gleichen Zeit vollendet. Rilkes Orpheus trägt durchaus Züge eines gefallenen Engels. Orpheus nimmt in den ›Sonetten‹ die Stelle ein, die der Engel in den ›Elegien‹ hatte; Engel und Orpheus sind Chiffren für den Ermöglichungsgrund der Dichtung. Einen wesentlichen Unterschied aber weisen die beiden Figuren jedoch auf: Orpheus ist halb göttlich, halb menschlich, beim Engel greifen beide Kategorien nicht.

Aber Rilke fasst in seinen Gedichtzyklen die Figuren von Engel und Orpheus so auf, dass sie doch einen für die Dichtung wesentlichen Konvergenzpunkt haben: Sie sind beide dichterisch, denn der Engel wird als Ermöglichungsgrund der Dichtung und

⁷⁸⁸ Apel 2001, S. 161.

⁷⁸⁹ Apel 2001, S. 162f.

⁷⁹⁰ Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien, Die Zweite Elegie; in: Rilke 1987, S. 690.

Chiffre dichterischen Selbstverständnisses konturiert; Orpheus ist schon Sänger, also Dichter. Die Figur des Engels wandelt sich im Laufe der Gedichte. Weiter kann Rilke mit der Entfernung des Engels vom Ich und der gleichzeitigen Integration des Engels in den Menschen nicht gehen.

Die Figur des Orpheus dagegen erlaubt ihm den nächsten Schritt: Dadurch, dass Orpheus eben zumindest halb menschlich ist, lässt sich in ihm das Andere der Dichtung menschlich verankern. Indem der Engel durch Orpheus ersetzt wird, werden Möglichkeit und Ziel der Dichtung immanente Bestandteile des Dichters selbst.

Aus ganz verschiedenen Gründen können also sehr viele von Rilkes Engeln nicht, nicht mehr, noch nicht oder noch nicht wieder fliegen. So werden letztlich die Engel, die das Ich, allen lyrischen Versprechen zum Trotz, nicht loslässt, indem es sie beständig auf die eigene Welt und das eigene Dasein abbildet, zur bloßen Projektion des Ich. Eine Kommunikation zwischen Engel und Mensch funktioniert weder in die eine noch in die andere Richtung. In seinem Selbstbezug werden Rilkes Engel statisch, ebenso unbewegt wie unbeweglich, und bleiben in dieser Stagnation gefallene Engel. Das gefallene Ich bindet die Engel als Identifikationsfiguren, weil bzw. wenn es selbst nicht (mehr) beflügelt ist.

Giorgio Agamben sieht den Fehler von Rilkes Angelologie in ihrer Ahistorizität: »Mithin ist jeder Versuch, die Engel von ihrer gouvernementalen Berufung zu trennen, zum Scheitern verurteilt. Im 20. Jahrhundert gab es wenigstens zwei solche, miteinander in gewisser Verbindung stehende Versuche; den poetischen Rilkes und den philosophisch-gnostischen Corbins. In beiden Fällen geht es darum, die Angelologie von der Geschichte, die glorreiche Funktion der Offenbarung von der dunklen und zweideutigen der Weltregierung zu trennen. Eben darauf zielte Rilke ab, als er an Hulewicz schrieb, dass ›der Engel‹ der Elegien nichts mit dem Engel des christlichen Himmels zu tun hat [...] Und wenn er im selben Brief davon spricht, dass ›der Engel der Elegien dasjenige Geschöpf ist, in dem die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, die wir leisten, schon vollzogen erscheint, dasjenige Wesen, das dafür einsteht, im Unsichtbaren einen höheren Rang der Realität zu erkennen«, lautet die implizite These dieser Behauptung, dass die Angelologie – nicht

die Geschichte – der Ort ist, an dem sich die Offenbarung und Erlösung der Welt erfüllen [...] Der Versuch, Angelologie und Geschichte voneinander zu trennen, um die Sprache der Dichtung in das Register der Herrlichkeit zu überführen, endet mit einem non-liquet: die Klage, die sich in eine Feier verwandelt, ist lediglich ein zweideutiges Protokoll der Wirklichkeit.«⁷⁹¹

Friedmar Apel liest Rilkes Abwehr der christlichen Engelauffassung, wie er sie im Brief an Hulewicz darlegt, etwas anders: »So erscheint der Engel als eine vom furchtsamen Menschen wie gegen seinen Willen entworfene Vorstellung, als Gegenbild seiner eigenen Befangenheit im Seienden und Sichtbaren, und in dieser Gegenbildlichkeit schlägt das romantische Verhältnis des Sichtbaren zum Unsichtbaren um. [...] So wird die menschliche Produktion von Schönheit als Schein selber zum Grund der Klage des Dichters, der sich eingangs der zweiten Elegie in verzweifelter Paradoxie darstellt, wenn er dem menschenabgewandten und schrecklich Schönen dennoch seinen Gesang widmet.«⁷⁹²

⁷⁹¹ Agamben 2007, S. 25.

⁷⁹² Apel 2001, S. 160.

Paul Klee

Wie für Rilke Pablo Picassos Gemälde ›Les Saltimbanques‹ (1905) eine der Quellen für die ›Fünfte Elegie‹ gewesen ist – er widmet sie »Frau Hertha König«, der damaligen Besitzerin des Gemäldes, in deren Münchner Wohnung Rilke zeitweilig lebte⁷⁹³ – zählt Rilkes Engel der ›Fünften Elegie‹ zu den Quellen, aus denen Wim Wenders' und Peter Handkes Drehbuch zu ›Der Himmel über Berlin‹ schöpft. Rilkes Engel sind so oder so gefallene und stehen also nur als Substitut, als kunstvolle menschliche Turnübungen zur Verfügung und bleiben Utopie. In Wim Wenders' Film ›Der Himmel über Berlin‹ nehmen sie den umgekehrten Weg.

Neben Walter Benjamin und Rainer Maria Rilke gibt es einen dritten künstlerisch-philosophischen Paten des Films ›Der Himmel über Berlin‹: Paul Klee, mithin ein Schüler des oben als Maler des ›Lucifer‹ erwähnten Franz von Stuck.

Engel, auch zahlreiche gefallene, bevölkern Paul Klees Bildwelt. 77 Zeichnungen und Gemälde mit diesem Motiv lassen sich im Gesamtwerk festmachen; die meisten, 55 an der Zahl, entstanden in Klees letzten beiden Lebensjahren. Vergleicht man die Engelfiguren im Werk Rainer Maria Rilkes mit denen im Werk Paul Klees, so lassen sich bei Klee die Engel als direkte Chiffre des künstlerischen Selbstverständnisses bzw. seiner Künstlertheorie verstehen, bei Rilke dagegen reflektiert die Figur des Engels – als sich entziehendes oder als beherrschbares Gegenüber – das dichterische Selbstverständnis in der jeweiligen Beziehung des lyrischen Ich zum jeweiligen Engel.⁷⁹⁴

Rilke und Klee sind sich 1915 in München begegnet; initiiert hat dieses Zusammentreffen vermutlich Karl Wolfskehl, Lyriker, Übersetzer und Mitglied des Kreises um Stefan George. In ihrer Künstlertheorie bzw. ihrer Poetik sind sie nicht verwandt, aber vergleichbar, nicht zuletzt in Bezug auf die Gestaltung und Verwendung des Engels: Rilke geht es um die »Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares«, eine Verwandlung, die im »Engel der Elegien« schon »vollzogen erscheint«.⁷⁹⁵ Klee dagegen hält als ›Schöpferische Konfession‹ fest: »Kunst gibt

⁷⁹³ vgl. dazu Hamburger 1976, S. 126.

⁷⁹⁴ vgl. Rösch 2009, S. 15f.

⁷⁹⁵ Rainer Maria Rilke an Witold Hulewicz, 13. November 1925; zitiert nach Fuchs 2009, S. 154.

nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.«⁷⁹⁶ An narzisstischen Maßstäben gemessen, begreift Klee die (und seine) Kunst zwar als schöpferisch im Sinne dessen, dass sie überhaupt erst sichtbar macht, sie hat aber keinen eigenschöpferischen Anspruch: Auch wenn im zweiten Halbsatz der ›Schöpferischen Konfession‹ das grammatikalische Objekt fehlt, ließe sich unterstellen, dass es das zwar Unsichtbare, aber doch schon Vorhandene ist, das zur Sichtbarkeit kommt.

Klee ist auf die unaufhörliche Bewegung zwischen den Polen Innen und Außen, Natur und Kunst, Zeitlichkeit und Dauer, Subjekt und Objekt, Bewusstsein und Sein aus. Rilke dagegen geht es um dauerhafte Verwandlung des einen in das andere.⁷⁹⁷ Klee wendet sich von der oberflächlich sichtbaren Gegebenheit der Dinge ab, hin zu einer abstrakten, nicht-mimetischen Kunst, er arbeitet mit primär bildnerischen Mitteln, zunächst ohne Gegenstandsbezug, um daraus die Sicht auf das Wesen (ουσια) der Dinge und des Künstlers freizugeben.⁷⁹⁸ Die Resonanz von Gegenstand und Künstler, die so entsteht, hat Klee in seiner Schrift ›Wege des Naturstudiums‹ eingehend dargelegt. Rilke dagegen schafft sich einen »Weltinnenraum« als Bezugsrahmen.

Die Verwandlung in Sprache bedeutet für Rilke auch die Verwandlung in den Sprechenden bzw. die Verwandlung im Sprechenden. Dem »Unsichtbarwerdenlassen« bei Rilke steht bei Klee das »Sichtbarmachen« gegenüber, »objektive Abstraktion« auf der einen, »subjektive Konkretion« auf der anderen Seite.⁷⁹⁹ Als Kunstwerk verbindet der Engel Ich bzw. Künstler und Gegenstand; als Bote und Botschaft verkündet der Engel die Darstellung des Zwischen und ist »in seiner Gestaltung in Bild oder Gedicht die Epiphanie dieses Sachverhalts«.⁸⁰⁰ Für Klee ist der Engel eine Denkfigur, ein »Konstrukt kreativer Provenienz«, direkte Chiffre der künstlertheoretischen Position und des abstrakten künstlerischen Selbstverständnisses, er ist nicht autonom, sondern greifbar und verfügbar. Rilke dagegen fasst den Engel als Beziehungspartner auf, als Chiffre für

⁷⁹⁶ Klee 1920, S. 28.

⁷⁹⁷ vgl. Rösch 2009, S. 285.

⁷⁹⁸ vgl. Rösch 2009, S. 286f.

⁷⁹⁹ vgl. Rösch 2009, S. 293.

⁸⁰⁰ vgl. Rösch 2009, S. 294.

künstlerische Inspiration, als Anderes der Kunst, das sie ermöglicht. Klee sieht den »Künstler als Engel«, Rilke setzt »Künstler statt Engel«⁸⁰¹.

Paul Klees Engel profilieren sich nicht nur vor dem Engelbild Rilkes, sondern auch vor dem der Romantik: Gegen die Engel der Literatur der Romantik setzt Friedmar Apel in seiner Abhandlung über die ›Himmelssehnsucht‹ vor allem die Engel im zeichnerischen Werk Paul Klees, der, so Apel, überhaupt und insbesondere bei seinen Engeldarstellungen »reduziert und archaisiert«⁸⁰². Und doch verstehe sich Klee »durchaus als Erbe der Romantiker«, »freilich als einen, wie er 1914 notiert, kühlen Romantiker ohne Pathos und Spekulation«⁸⁰³. Engel werden bei ihm zu »Chiffren der Vorläufigkeit jeder Erfahrung«⁸⁰⁴. Wesentlich auch im Zusammenhang mit der Betrachtung gefallener Engel ist dabei Apels folgende Feststellung: »Klees Engel sind fast alle im Werden, so etwas wie Flügel haben sie zumeist, ob sie fliegen können, bleibt ungewiss«⁸⁰⁵.

Dass sie aber, ob flugfähig oder nicht, Engel sind, darin versichert der Künstler den Betrachter durch die eigenhändigen Betitelungen seiner Blätter, die, so Hans Blumenberg, »nicht die üblichen Verlegenheiten der Abstrakten [sind], an Assoziationen im Vertrauten zu appellieren, sondern [...] Akte eines bestürzten Wiedererkennens, in dem sich schließlich ankündigen mag, dass nur eine Welt die Seinsmöglichkeiten gültig realisiert, und dass der Weg in die Unendlichkeit des Möglichen nur die Ausflucht aus der Unfreiheit der Mimesis war.«⁸⁰⁶

Otto Karl Werckmeister hält fest: »Klees Engelfiguren sind stets menschliche Geschöpfe«; Fliegen-Können und Fliegen-Wollen sind häufig verwendete Sinnbilder im Œuvre Klees, »die metaphorisch für das Streben des Menschen nach gottgleicher Perfektion und Überwindung der eigenen Grenzen des Verstehens und Vermögens stehen. In der Kluft zwischen dem Irdischen und dem Göttlichen, die der Mensch dank seines Verstandes erkennt, sieht Klee einen der wichtigsten Motoren

⁸⁰¹ vgl. Rösch 2009, S. 299f.

⁸⁰² Apel 2001, S. 154.

⁸⁰³ Apel 2001, S. 156.

⁸⁰⁴ Apel 2001, S. 156.

⁸⁰⁵ Apel 2001, S. 156.

⁸⁰⁶ Hans Blumenberg, Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen; zitiert nach Apel 2001, S. 151.

menschlichen Handelns und Denkens.«⁸⁰⁷ Das wesentliche Motiv für Klees Interesse an der Figur des Engels, so Karl Otto Werckmeister, ist dessen Fähigkeit – oder Unfähigkeit – zu fliegen; das Fliegen ist für Klee »eine fundamentale, ambivalente Metapher für Triumph und Scheitern der künstlerischen Imagination gewesen«.⁸⁰⁸ Oskar Bätschmann verortet dies im zeitgenössischen politisch-künstlerischen Kontext,⁸⁰⁹ der wiederum auf den Zusammenhang der Identifikation des Künstlers vor allem auch mit der Figur des gefallenen Engels verweist.

In einem Tagebucheintrag wendet Paul Klee seine ›Schöpferische Konfession‹ auf unterschiedliche intellektuelle und künstlerische Perspektiven an: »Die Schöpfung als Genesis unter der sichtbaren Oberfläche des Werks. Nach rückwärts sehen das alle Geistigen, nach vorwärts (in die Zukunft) nur die Schöpferischen.«⁸¹⁰ Paul Klees viel zitierte Selbstbeschreibung von 1920 – »Diesseitig bin ich gar nicht fassbar. Denn ich wohne grad so gut bei den Toten, wie bei den Ungeborenen. Etwas näher am Herzen der Schöpfung als üblich. Und noch lange nicht nahe genug«⁸¹¹ – liest Perdita Rösch »sehr konsistent wie eine Definition von ›Engel‹«⁸¹².

Welche Bedeutung seine Selbstbeschreibung für Klee hatte, mag sich auch daran ermessen lassen, dass Felix Klee 1946 sie auf die Grabplatte seines Vaters auf dem Berner Schosshaldenfriedhof einmeißeln ließ. Erneut spielt die hermeneutische Verwandtschaft des Engels und des Künstlers in Klees Auffassung eine Rolle, die beiden gemeinsame Funktion und Aufgabe als Mittler und Vermittler, das beiden Figuren eigene Unbehauste zwischen Zeitlichem und Ewigem, Diesseitigem und Jenseitigem.

In Verbindung mit Klees ›Schöpferischer Konfession‹ wird seine Selbstbeschreibung auf eine weitere Weise deutlich: Der Künstler hat eine maieutische Mission. Wie ein Katalysator macht er das, was sich den Kategorien von sichtbar und unsichtbar entzieht, sichtbar, so dass ein Drittes, nicht begrifflich Fassbares entsteht. Damit wird zugleich die Dichotomie von sichtbar und unsichtbar aufgehoben. Das dabei

⁸⁰⁷ Werckmeister 2008, S. 284ff.

⁸⁰⁸ Werckmeister 1981, S. 100 f.

⁸⁰⁹ vgl. Bätschmann 2006, S. 225–242.

⁸¹⁰ Paul Klee, Tagebuch, S. 932; zitiert nach Rösch 2009, S. 46.

⁸¹¹ zitiert nach Rösch, S. 66.

⁸¹² Rösch 2009, S. 66.

entstehende Dritte nimmt über die Kunst dabei den Weg vom Sichtbaren, Verständlichen, also der Welt, zum Unsichtbaren, Unverständlichen, also der Kunst.

Zu Klees Engeln gehört wie zu allen Engeln die Fähigkeit oder Unfähigkeit zu fliegen. Dass das Fliegen für Paul Klee eine besondere metaphorische und biographische Rolle gespielt hat, hat kürzlich die Ausstellung »Paul Klee – Mythos Fliegen« gezeigt, die von November 2013 bis Februar 2014 in den Kunstsammlungen und Museen Augsburg zu sehen war.

Paul Klee war zwar gebürtiger Schweizer, musste aber als Sohn eines deutschen Vaters in Deutschland Militärdienst leisten. Er erhielt am 6. März 1916 seinen Einberufungsbefehl; fast zwei Jahre dient er an der Königlich Bayerischen Fliegerschule V in Gersthofen-Gablingen bei Augsburg. Dort ist er bei der Kassenverwaltung des Flugplatzes tätig, er muss Forderungsnachweise erbringen und die Kammerbücher führen. Paul Klee fliegt nie selbst, aber das Fliegen wird zu einer Metapher und zum Gegenstand seiner Kunst: »Um mich aus meinen Trümmern herauszuarbeiten, musste ich fliegen / und ich flog«⁸¹³, notiert er im Januar 1917 in sein Tagebuch. 380 graphische Blätter entstehen während dieser Zeit, die zum Teil auch die Ambivalenz zwischen Faszination und Grauen spiegeln, die die militärische Fliegerei bei Klee auslöst.

›Fliegersturz‹

Tödlich endende Abstürze, wie sie die ineinander verkeilten Vierecke in der 1920 entstandenen Zeichnung ›Fliegersturz‹ zeigen, erlebte Paul Klee in seiner Zeit als Soldat im Ersten Weltkrieg aus nächster Nähe, auch wenn er nicht an der Front eingesetzt war.

Als ließe sich das Erlebte nur mit der Distanz des Zynismus und in kindisch-mundartlicher Sprache ausgedrückt aushalten, schreibt Paul Klee am 21. Februar 1918 in sein Tagebuch: »Diese Woche hatten wir 3 Tote, einer vom Propeller derschlagen, zwei derhutzten sich in der Luft. Ein vierter sauste gestern mit Krach,

⁸¹³ Paul Klee, Tagebucheintrag 16. Januar 1917; zitiert nach Trebsch/Sangestan 2013, S. 15.

Splitter-Riss und Schurf auf das Dach der Werft. Zu tief geflogen, an einer Telegrafenstange hängengeblieben[,] auf dem Werftdach einmal aufgehüpft. Überpurzelt und verkehrt liegengeblieben wie ein Trümmerhaufen. [...] Kineffect 1. Güte. [...] Schön wars.«⁸¹⁴

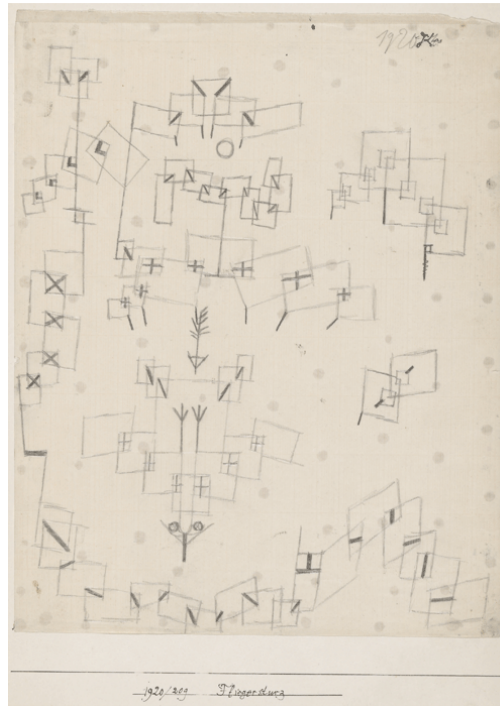


Abb. 49: Paul Klee, Fliegersturz, 1920, Bleistift auf Papier auf Karton, 27,9 x 11 cm, heute Zentrum Paul Klee, Bern⁸¹⁵

Das in der Zeichnung ›Fliegersturz‹ im Sturzflug befindliche Flugzeug hat etwas Vogelartiges; man meint Beine, Augen, einen Schnabel und einen pfeilartigen, gefiederten Schwanz ausmachen zu können. Über den Pfeil als Symbol nicht nur für eine Bewegungs- sondern auch eine Denkrichtung, die die geschilderte Ambivalenz des Menschen in sich trägt, hat Klee ausgeführt: »Der Vater des Pfeils ist der Gedanke: wie erweitere ich meine Reichweite wohin? – über diesen Fluss, diesen See, jenen Berg! Die ideelle Fähigkeit des Menschen, Irdisches und Überirdisches beliebig zu durchmessen, ist in Gegensatz zu seiner physischen Ohnmacht der Ursprung der menschlichen Tragik. Dieser Widerstreit von Macht und Ohnmacht ist die Zwiespältigkeit menschlichen Seins. Halb Beflügelter, halb Gefangener ist der Mensch.«⁸¹⁶

⁸¹⁴ Paul Klee, Tagebucheintrag 21. Februar 1918; zitiert nach Dittmann 2013, S. 33.

⁸¹⁵ Abb.: http://www.textezukunft.com/uploads/images/malerei/paul_klee/klee-Fliegersturz.gif.

⁸¹⁶ zitiert nach Zilch 2004, S. 82.

Am 10. Juli 1917 schreibt Paul Klee eine Art Prophezeiung oder Befürchtung in sein Tagebuch: »Neues bereitet sich vor, es wird das Teuflische zur Gleichzeitigkeit mit dem Himmlischen verschmolzen werden, der Dualismus nicht als solcher behandelt werden, sondern in seiner complementären Einheit. Die Überzeugung ist schon da. Das Teuflische guckt da und dort schon wieder hervor und kann nicht unterdrückt werden. Denn die Wahrheit erfordert alle Elemente zusammen.«⁸¹⁷ Diese »complementäre[n] Einheit« bestimmt auch viele von Klees Engel-Blätter; einige sollen hier vorgestellt werden.

›Der Held mit dem Flügel‹

Dass Klee der Bewegung des Fliegens bzw. dem Flügel als ausführendem Organ besondere Bedeutung beimisst, lässt sich bereits aus seinem Kommentar zu seiner frühen Radierung ›Der Held mit dem Flügel‹ von 1905 sehen.



Abb. 48: Paul Klee, Der Held mit dem Flügel, 1905, Radierung auf Papier, 25,4 x 15,9 cm (Platte), 40,7 x 30,7 cm (Papier)⁸¹⁸

⁸¹⁷ Paul Klee, Tagebucheintrag 10. Juli 1917; zitiert nach Trebsch/Sangestan 2013, S. 13.

⁸¹⁸ Abb.: http://www.moma.org/collection_images/resized/336/w500h420/CRI_129336.jpg.

Dieser ›Held‹ hat einen Flügel und einen Arm, der verletzt und geschient ist. Klees Vergleich seines Helden mit einem Engel fällt deshalb kümmerlich aus: »Dieser Mensch im Gegensatz zu göttlichen Wesen mit nur einem Engelsflügel geboren, macht unentwegte Flugversuche«⁸¹⁹, hält Klee zur Vergeblichkeit der heldenhaften Bemühungen fest.

Klee hat das Blatt, das als zweites von insgesamt elf Blättern der Serie ›Inventionen‹ entstanden ist, mit einem Bleistift-Kommentar versehen: »Von der Natur mit einem Flügel besonders bedacht, hat er sich durchaus die Idee gebildet, zum Fliegen bestimmt zu sein, woran er zu Grund geht.«⁸²⁰ Der ›Held mit dem Flügel‹ wird so zu einer Art Ikarus wider Willen, wenngleich es sein Wille ist, der ihn zum Fliegen motiviert, was ihm jedoch nicht gelingt und ihm schwere Verletzungen einträgt. »Das sich daraus ergebende groteske Gefälle ist es, auf das Klee abzielt, vermag es doch die seiner Meinung nach grundlegende Tragik des Menschen anschaulich zu machen: den Zwiespalt, kraft geistiger Erhebung nach oben zu den himmlischen Sphären ausgerichtet zu sein und dabei doch immer von den Niederungen des Körperlichen festgehalten zu werden. [...] Und wenn der ›Held‹ von Klee auch in seiner komischen Gestalt gezeigt wird, so ist er doch zugleich als tragischer Held zu sehen, weil er von dem Versuch, nach oben zu fliegen, nicht lassen will – er dem Höheren verpflichtet ist«⁸²¹, kommentiert Gregor Wedekind die tragikomische Ambivalenz des ›Held mit dem Flügel‹ wie des Menschen im Allgemeinen.

Klees tragischer Held ist ein moderner Held, zieht man als Argument Goethes Unterscheidung von antiker und moderner Tragödie heran, wie er sie in ›Shakespear und kein Ende‹ (1815) vorgenommen hat: »Die größten Qualen, so wie die meisten, welchen der Mensch ausgesetzt sein kann, entspringen aus den einem Jeden inwohnenden Mißverhältnissen zwischen Sollen und Wollen, sodann aber zwischen Sollen und Vollbringen, Wollen und Vollbringen, und diese sind es, die ihn auf seinem Lebensgange so oft in Verlegenheit setzen. [...] Ein beharrendes Sollen ist lästig, Unvermögen des Vollbringens fürchterlich, ein beharrliches Wollen erfreulich, und bei einem festen Willen kann man sich sogar über das Unvermögen des Vollbringens getröstet sehen. [...] Die alte Tragödie beruht auf einem

⁸¹⁹ Klee 1988, S. 198.

⁸²⁰ vgl. Abb. in: Trebsch/Sangestan 2013, S. 139.

⁸²¹ Wedekind 2012, S. 108.

unausweichlichen Sollen, das durch ein entgegenwirkendes Wollen nur geschärft und beschleunigt wird. [...] genug, ein Wollen, das über die Kräfte eines Individuums hinausgeht, ist modern.«⁸²² Klees ›Held mit dem Flügel‹ soll nicht fliegen, aber er will es; er will fliegen, aber er vollbringt es nicht.

Wie der Engel ist bei Klee auch der Mensch ein Zwischenwesen. Das tragikomische Moment ist aber Klee zufolge nicht nur dem Menschen im Allgemeinen und dem Helden, sondern insbesondere auch dem Künstler eigen: »Tragisch ist das Scheitern am künstlerischen Ideal. Tragischkomisch der immer wiederkehrende Versuch, obwohl bezüglich des Scheiterns von vornherein Gewissheit besteht sowie die Erkenntnis feststeht, ein bescheidener u. unwissender Selbstlehrling zu sein, ein winziges Ich.«⁸²³

Paul Klee vergleicht den ›Held mit dem Flügel‹ mit der Figur des Don Quijote, der wiederum eine Identifikationsfigur für den Künstler ist: »Januar 1905. Der ›Held mit dem Flügel‹, ein tragischkomischer Held, vielleicht ein antiker Don Quijote. Diese im November 1904 sumpfig aufgetauchte Formel und dichterische Idee ist nun endgültig trockengelegt und ausgebaut.«⁸²⁴ Don Quijote verweist auf die Tragik des zwischen Himmel und Erde zerrissenen Geschöpfs, das sich zudem anmaßt, gottähnlich sein zu wollen und damit zu Fall kommt. Der Künstler fällt also einmal mehr durch seinen Schöpfungsanspruch. Don Quijote lässt sich als »tragische Überspitzung«⁸²⁵ des Künstlertypus betrachten – trotz wiederholtem Scheitern erkennt er seine Unfähigkeit nicht bzw. erkennt sie nicht an. Im Januar 1905 kommentiert Paul Klee seine Radierung, die auch Züge eines Selbstbildnisses trägt, wie ein fremdes Geschöpf: »Dieser Mensch im Gegensatz zum göttlichen Wesen mit nur einem Engelsflügel geboren, macht unentwegte Flugversuche. Dabei bricht er sich Arm und Bein, hält aber trotzdem unter dem Banner seiner Idee aus. Der Kontrast seiner monumental feierlichen Haltung zu seinem bereits ruinösen Zustand war besonders festzuhalten, als Sinnbild der Tragikomik.«⁸²⁶

⁸²² Goethe 1994, S. 178f.

⁸²³ zitiert nach Zilch 2004, S. 64.

⁸²⁴ Paul Klee, Tagebucheintrag Januar 1905; zitiert nach Zilch 2004, S. 59.

⁸²⁵ Rösch 2009, S. 63.

⁸²⁶ Paul Klee, Tagebucheintrag Januar 1905; zitiert nach Jürgens-Kirchhoff 2013, S. 19.

Fliegen kann dieser Held nicht, aber er bleibt, wenn man Klees Kommentar nicht als bloß zynisch einschätzen will, doch ein Held, auch als tragikomische Parodie: »In der Figur des ›Helden‹, dessen verstümmerter Körper einer Parodie antiker Skulpturen gleicht, verbindet sich der ironische Kontrast zwischen Ideal- und Ist-Zustand, zwischen Fliegen-Wollen und Nicht-Fliegen-Können.«⁸²⁷ Dieses Interim ist selbst kein Flug, es hält vielmehr das »Gleichgewicht und / oder Aufeinanderwirken zweier entgegengesetzter Kräfte«⁸²⁸. Statt zu fliegen, schwebt Klees ›Held‹, und nicht nur er: Schweben ist auch der Zustand, in dem Klee seine Engel am häufigsten darstellt – sie können nicht (mehr) fliegen, haben aber die Idee davon oder die Erinnerung daran noch nicht aufgegeben und versuchen es fortgesetzt.

›Angelus descendens‹

Zu den frühen Engeln Paul Klees gehört der ›Angelus descendens‹, der 1918 entstand.

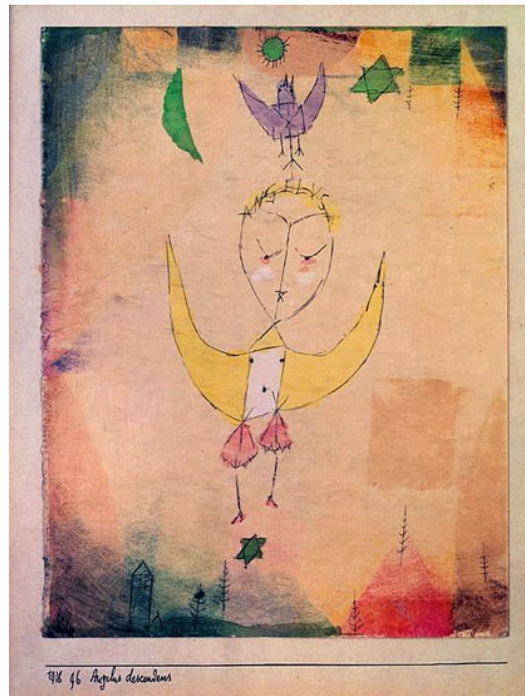


Abb. 50: Paul Klee, Angelus descendens, 1918, Feder und Aquarell auf Papier auf Karton, 15,3 x 10,2 cm, heute Privatbesitz, Großbritannien⁸²⁹

⁸²⁷ Quandt 2013, S. 133.

⁸²⁸ Quandt 2013, S. 134.

⁸²⁹ Abb.: http://www.plattpartu.de/gott/gott_biller/kleeengel_1.jpg.

Das Blatt zeigt einen auf die Erde hinabsteigenden Engel. Seine Flügel aber sind nach oben gerichtet, als würde er eher fallen als hinabfliegen. Um seine Oberschenkel trägt er fallschirmartige Hosenbeine, die ihn vielleicht vor einem zu raschen Sturz schützen. Die Augen des Engels blicken angstvoll nach unten, über seine Wangen rinnen Tränen. In einer Mischung aus Nimbus und Dornenkrone bestehen seine Haare aus den Buchstaben »ANGELUS«.

Über dem herabsteigenden Engel steigt ein Vogel in entgegengesetzter Bewegung zur Sonne auf. Harriet Zilch weist darauf hin, dass dieser Vogel an die Taube als Repräsentantin des Heiligen Geistes erinnert, wie sie sich in Himmelfahrtsgemälden der Assumptio Mariae oder der Ascensio Christi findet.⁸³⁰ Der Himmelfahrt des Vogels steht im »Angelus descendens« die Erdenfahrt des Engels gegenüber. An Alfred Kubin schreibt Paul Klee, dass im letzten Kriegsjahr 1918 das Religiöse in seiner Kunst ganz zum Durchbruch gekommen sei.⁸³¹ Es wäre allerdings falsch, anzunehmen, dass damit eine »Restitution christlicher Ikonografie« einherginge: »Vielmehr deuten schon die in den Bildtiteln verwendeten Prädikate, die die Engel beschreiben, in den Bereich des Komischen«⁸³², schreibt Gregor Wedekind und vergleicht die Religiosität Klees mit der Definition, die Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher 1799 formuliert hat, nämlich als »Sinn und Geschmack fürs Unendliche«⁸³³. Diese Nähe Klees zum Religions- und Engelverständnis der Romantik hatte, wie oben zitiert, bereits Friedmar Apel festgestellt.

»Angelus novus«

Vom »Angelus novus« war oben in Zusammenhang mit Walter Benjamins Interpretation bzw. Aneignung bereits die Rede.

Ursache für das Nicht-Kommen, Nicht-Kommen-Können des Engels, wie es Rilke in der siebten seiner »Duineser Elegien« ins Bild setzt, ist die Situation des Menschen

⁸³⁰ Zilch 2004, S. 99.

⁸³¹ Paul Klee an Alfred Kubin, 6. Januar 1918; zitiert nach Wedekind 2012, S. 107.

⁸³² Wedekind 2012, S. 107.

⁸³³ Schleiermacher 1970, S. 30.

selbst, der in seinem Rufen selbst eine Gegenbewegung schafft: »Denn mein / Anruf ist immer voll Hinweg; wider so starke / Strömung kannst du nicht schreiten. Wie ein gestreckter / Arm ist mein Rufen. Und seine zum Greifen / oben offene Hand bleibt vor dir / offen, wie Abwehr und Warnung, / Unfaßlicher, weitauf.«⁸³⁴ So lassen sich diese Verse der ›Siebenten Elegie‹ wie ein Kommentar zum ›Angelus novus‹ lesen.



Abb. 51: Paul Klee, Angelus novus, 1920, Ölpause und Wasserfarbe auf Papier, 31,8 × 24,2 cm, heute The Israel Museum, Jerusalem⁸³⁵

Diese vom Menschen verursachte Gegenbewegung, die dem Engel das Kommen, das Fliegen, seine ureigene Bewegung als Mittler und Bote zwischen den Welten unmöglich macht, erinnert sehr an Paul Klees Blatt ›Angelus novus‹, das er 1920 zunächst als Bleistiftzeichnung gefertigt und wenig später als farbig aquarellierte Ölpause wiederholt hat. Walter Benjamin hat Paul Klees Zeichnung eine seiner Thesen ›Über den Begriff der Geschichte‹ gewidmet, die weit über einen bloßen Bildkommentar hinausgeht, so dass darauf oben eigens eingegangen wurde. Hier soll er in den Zusammenhang von Klees Künstler- und Engeltheorie eingeordnet werden.

Perdita Rösch interpretiert den ›Angelus novus‹ in Klees Kosmos als »Funktionsschema des Künstlers«: »Es ist also der Künstler, der als *neuer* Engel an

⁸³⁴ Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien, Die Siebente Elegie; in: Rilke 1987, S. 713.

⁸³⁵ Abb.: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Klee-angelus-novus.jpg>.

die Stelle der Engel tritt«; »er hebt die Arme in Verkündigungsgeste«, und wird zum »Hermeneuten seiner selbst«, »indem er als recht fragwürdiger Engel seine eigene Interpretationsbedürftigkeit vermittelt und so allererst den inhärenten Sinn enthüllt.«⁸³⁶ Engel und Künstler verbinden Inspiriertheit und Medialität, sie eint die ihnen gestellte Aufgabe, ihre Botschaften zugleich zu übermitteln und zu deuten. Sie sind Medien einer Botschaft, »die durch sie hindurch geht und vermittelt wird.«⁸³⁷ Augen, Ohren und Mund des ›Angelus novus‹ sind geöffnet dargestellt, er ist mit allen Sinnen zugleich Empfänger und Sender von Botschaften.

Paul Klee stellt den ›Angelus novus‹ aus der Froschperspektive dar – der Kopf ist proportional zum Körper sehr groß. Der Betrachter ist damit also in eine unter dem Engel befindliche Position gebracht; er sieht den Engel schwebend, auf- oder absteigend. Weiter fallen der schiefe Mund und die schielenden Augen auf, als konzentrierte sich der Engel in seinem Blick auf den Betrachter, der weit entfernt von ihm ist, so dass er den Blick auf einen in der Ferne liegenden Punkt fokussiert.

Dieter Scholz sieht in Paul Klees Zeichnung die »dialektische Allegorie eines machtlosen Historikers« und leitet daraus die These ab, im ›Angelus novus‹ den »frühen und ironischen Reflex auf Adolf Hitler« zu sehen, der »1919/20 wie Klee in München lebte und dort als größtenwahnsinniger Lokalpolitiker flammende Reden hielt, die von pseudoreligiösem Tonfall geprägt waren. Trenchcoat und rote Krawatte waren zwei der auffälligen Erkennungsmerkmale Hitlers, der schon bald als ›Erlöser‹ und ›Messias‹ bezeichnet wurde.«⁸³⁸ Ähnlich formuliert es Carl Djerassi: »Könnte Klee nicht das Wort ›Angelus‹ im hebräischen Sinn eines ›Verkünders‹ und ›novus‹ in der bitteren, furchtbaren Bedeutung benutzt haben, dass es hier um den neuen Verkünder des kommenden Deutschland geht? Das Äquivalent des römischen ›homo novus‹ – des Parvenüs.«⁸³⁹

Dieser Engel Klees scheint eher in einer Bewegung bzw. seiner Beweglichkeit erstarrt, als dass er schwebte, was sich ja als eine richtungslose Form des Fliegens deuten ließe. Damit wären auch die geöffneten Sinnesorgane weniger in beide

⁸³⁶ Rösch 2009, S. 55 (Hervorhebung im Text).

⁸³⁷ Rösch 2009, S. 56.

⁸³⁸ Scholz/Thomson 2008, S. 354.

⁸³⁹ Djerassi 2008, S. 104; zitiert nach Sorg 2012, S. 123.

Richtungen offene Medien einer himmlischen bzw. göttlichen Botschaft, als vielmehr Gesten eines im Moment des Sagenwollens, Geben- oder Nehmenwollens, Sehen- und Aufliegenwollens jäh Unterbrochenen. Dazu stimmten auch die Flügelarme, die Klee diesem Engel gegeben hat: In ihrer unentschiedenen Funktion befähigen sie ihn weder zum Fliegen noch zum Tun bzw. Handeln.

Betrachtet man Klees Zeichnung ›Angelus novus‹ unter dem Aspekt der Spiegelung seines künstlerischen Selbstverständnisses, blendet man also die Figuren des Künstlers und des ›Angelus novus‹ übereinander, wird der ›Angelus novus‹ zur programmatischen Formulierung des künstlerischen Selbstverständnisses: Der Anspruch des Engels wird auf den Künstler übertragen, der Künstler wird selbst der neue Engel, der sichtbar macht, was nicht sichtbar (aber auch nicht unsichtbar) ist.

Da der ›Angelus novus‹ aber wiederum künstlerisch gestaltet ist, wird in ihm eine neue Art von Kunst sichtbar, an seiner konkreten Gestalt scheint Klees neues Kunstverständnis auf – der ›Angelus novus‹ überwindet also die Distanz zwischen Sichtbarem und nicht Sichtbarem sowohl in seiner Funktion als Künstler wie auch als Produkt künstlerischen Schaffens.⁸⁴⁰ Er ist mithin zugleich Signifikat und Signifikant einer neuen Kunst, worin Jean-Paul Sartre sowohl Klees überragende Größe als auch sein fundamentaler Irrtum als Künstler sieht: »La grandeur et l'erreur de Klee résident dans sa tentative pour faire une peinture qui soit à la fois signe et objet«.⁸⁴¹

Ingrid Riedel plädiert dafür, ›Angelus novus‹ nicht mit ›Neuer Engel‹, sondern mit ›Junger Engel‹ zu übersetzen und begründet dies nicht nur mit dem vergleichsweise frühen Entstehungsdatum der Zeichnung: »Im Kontext von Klees prozesshaften Vorstellungen und Verfahrensweisen wäre sie [die Titelgebung] aber eher mit ›Junger Engel‹ zu übersetzen und zu verstehen, im Sinne eines ›Jungen Engels‹ als einem, der noch werden muss [...] Sich aufzuschwingen und entsprechend zu handeln, dürfte dem Engel mit solch anfänglichen Füßen und Flügeln noch schwer fallen. Groß und sprechend ist dagegen das Haupt mit Mund, Zähnen und ausgestalteter Kehle. Ein Engel des Wortes scheint dies zu sein. Seine weit

⁸⁴⁰ Rösch 2009, S. 71.

⁸⁴¹ Sartre 1948, S. 23.

geöffneten Augen scheinen etwas zu erspähen. Groß sind auch die Ohren und damit das Hörvermögen des Engels.«⁸⁴²

Paul Klees ›Angelus novus‹ ist nicht zuletzt eine melancholische Figur: Die Ambivalenz der Mischgeste seiner Flügel-Arme spiegelt die Ambivalenz der gesamten Figur als gefährdet und gefährlich zugleich, als drohend und abwehrend, als sich ergebend und sich selbst opfernd, als fliegend und stürzend; der ›Angelus novus‹ thematisiert das Wissen um die verschiedenen Grundlagen des Künstlertums, zugleich aber die Unfähigkeit, dieses Wissen in gelingende Praxis umzusetzen. Genau daraus resultiert der menschliche Eindruck dieser Figur. Der ›Angelus novus‹ »vermittelt nicht zwischen verschiedenen Positionen, sondern ist durch und in sich selbst der Vermittler dieser gegensätzlichen Positionen«⁸⁴³.

›trinkender Engel‹



Abb. 52. Paul Klee, trinkender Engel, 1930, Aquarell und Kleisterfarbe auf Papier auf Karton, 48,5 x 30,4 cm, heute Privatsammlung, Bern⁸⁴⁴

⁸⁴² Riedel 2008, S. 35f.

⁸⁴³ Rösch 2009, S. 63.

⁸⁴⁴ Abb.: http://www.kunstkopie.de/kunst/paul_klee_11025/trinkender_engel_1930_239.jpg.

Einen weiteren Engel Paul Klees, der nicht (mehr) fliegt, zeigt das Blatt ›trinkender Engel‹ (1930). Er »fliegt nicht mehr, sondern ist hingefallen, trunken vor Liebe – darauf verweist das rote Herz.«⁸⁴⁵ Klee setzt hier das Motiv eines durch Sinnlichkeit zum Fall verführten Engels ins Bild.

Einen ähnlich verführerischen Engel hat Paul Klee mit dem ›Fragment Nr. 67 (Engel)‹ (1930) gezeichnet, es ist ein weiblicher Engel mit einem roten Kleid und herzförmigem Mund, der die linke Hand kokett in die Seite stützt. Michael Baumgartner bringt beide Zeichnungen unmittelbar miteinander in Beziehung, auch weil es sich bei ›Fragment Nr. 67‹ um eine Arbeit handelt, die »Klee als unmittelbar darauffolgende Nummer in seinen Œuvrekatalog eingetragen hat. Ein klarer Hinweis darauf, dass die beiden Bilder zusammen gehören. Ist das ›Fragment Nr. 67‹ das Objekt der Begierde oder gar der trunkene Engel selbst, der nun wieder auf die Beine gekommen ist und tanzt?«⁸⁴⁶ Denkbar ist auch, dass die Blätter als Darstellungen eines verführten und eines verführenden Engels zusammengehören.

›in Engelshut‹

Wenig später entstehen diverse Zeichnungen, denen die Bezeichnung ›in Engelshut‹ beigegeben ist. Anders, als dieser Name es nahelegt, sind hier aber weniger Schutzengelfiguren dargestellt, vielmehr wird der moderne Mensch in seiner Zerrissenheit aufgerufen. Das Verlorene und Unbehütete stehen im Vordergrund. Als »Reflexionsfigur des künstlerischen Selbst« legen diese Engel ebenso die »Ungeborgenheit auch des Künstlers Klee, die Verunsicherung in seinem Selbstverständnis«⁸⁴⁷ offen.

Hierfür gibt es einen bezeichnenden biographischen Hintergrund: Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten sollte Klee einen »Ariernachweis« erbringen. An seine Schwester Mathilde schrieb er am 6. April 1933: »In der Blutsfrage habe ich bisher unterlassen, etwas zu tun. Felix wird [...] sein Christentum nachweisen. Wenn es von mir offiziell verlangt wird, dann muss ich es auch tun. Aber

⁸⁴⁵ Baumgartner 2012/2, S. 24.

⁸⁴⁶ Baumgartner 2012/2, S. 24.

⁸⁴⁷ Rösch 2009, S. 100.

von mir aus etwas gegen so plumpe Angriffe zu unternehmen, scheint mir unwürdig. Denn: Wenn es auch wahr wäre, dass ich Jude bin und aus Galizien stammte, so würde dadurch an dem Wert meiner Person und meiner Leistung nicht ein Jota geändert.«⁸⁴⁸



Abb. 53. Paul Klee, in Engelshut auf weiter Bahn, 1931, Feder auf Papier auf Karton, 40,4 x 58 cm, heute Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee⁸⁴⁹

Zwar erbringt Klee schließlich den geforderten Nachweis, wird aber von den Machthabern als »entarteter Künstler« und als »politisch unzuverlässig« diffamiert. In der Ausstellung ›Entartete Kunst‹, die am 19. Juli 1937 in München eröffnet wurde, war Klee mit 17 Arbeiten vertreten. Am 21. April folgt seine fristlose Entlassung aus dem Amt als Professor am Bauhaus. Paul Klee kehrt in die Schweiz, nach Bern, zurück.

Von 1934 datiert sein ›Engel im Werden‹, der aber »kein Engel im Werden und auch nicht seine Genesis« ist, »sondern, wie Klee in der Berner Ausstellung 1935 sagte, vielleicht der Ort, wo er entsteht«⁸⁵⁰. Der Engel ist also »im Vorgang des Werdens selbst zu finden«⁸⁵¹ – oder zu suchen.

⁸⁴⁸ Paul Klee an seine Schwester Mathilde, 6. April 1933; zitiert nach Berghof o. J., S. 44.

⁸⁴⁹ Abb.:

[http://www.emuseum.zpk.org/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=0&sp=1&sp=SdetailList&sp=30&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=34](http://www.emuseum.zpk.org/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=0&sp=1&sp=SdetailList&sp=30&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=34).

⁸⁵⁰ Grohmann 1966; zitiert nach Rösch 2009, S. 107.

⁸⁵¹ Rösch 2009, S. 108.

›Sturz‹

Die Zeichnung ›Sturz‹ entsteht 1933. Michael Baumgartner fixiert das Auftauchen gefallener Engel im Werk Paul Klees konkret: »Im Jahr 1933, der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten in Deutschland, enthüllen Klees Engel erstmals ihre abgründige Seite. [...] Zum ersten Mal bringt Klee das Element des Teuflischen, das er in seinem Werk der 1920er Jahre immer wieder ironisch umspielt hatte, mit Lucifer, dem ›gefallenen‹ Engel, in Verbindung«⁸⁵².

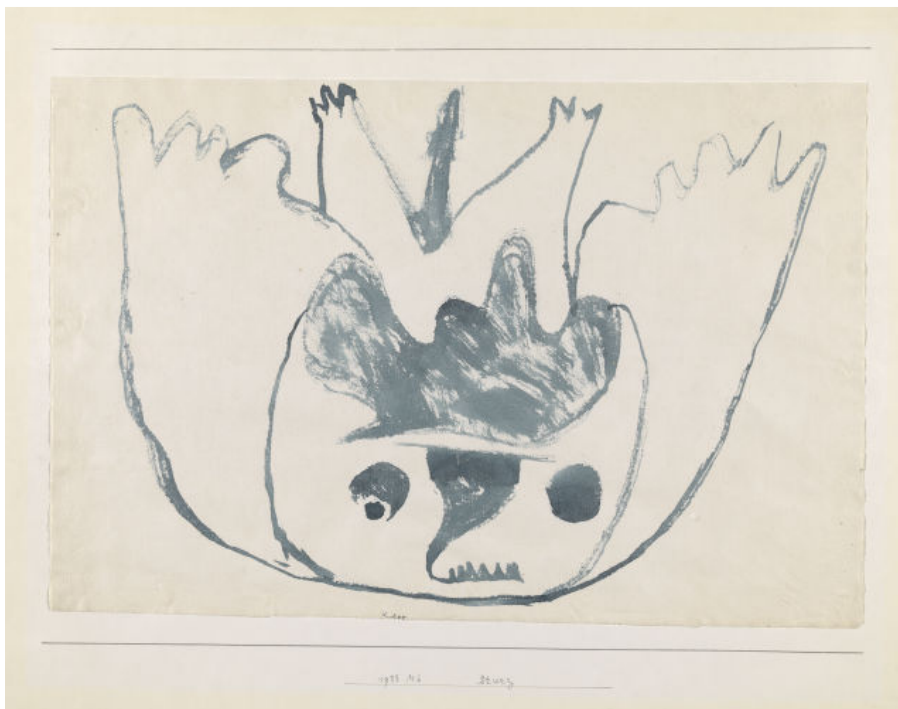


Abb. 54: Paul Klee, Sturz, 1933, Pinsel auf Papier auf Karton, 31,1/31,6 x 47,5 cm, heute Zentrum Paul Klee, Bern⁸⁵³

Anders als bei vielen Darstellungen eines Engelssturzes kann der Betrachter dieser Pinselzeichnung kaum distanziert bleiben, weil der Engel mit einer angstvoll-bedrohlichen Fratze direkt auf ihn zu stürzt.

Harriet Zilch sieht in Klees Gestaltung des stürzenden Engels eine ikonografische Verwandtschaft zu den den Tod Christi beweïnenden, vom Himmel stürzenden Engel, die Giotto in der Scrovegni-Kapelle in Padua gemalt hat.

⁸⁵² Baumgartner 2012/1, S. 36.

⁸⁵³ Abb.: http://www.hamburger-kunsthalle.de/tl_files/ausstellungen/2013/klee/klee6.jpg



Abb. 55: Giotto di Bondone, Beweinung Christi (Detail), 1304/1306, Fresko, Cappella degli Scrovegni, Padua⁸⁵⁴

Darüber hinaus stellt Harriet Zilch eine weitere Verwandtschaft fest: »Das Wesen scheint sich im ›Sturz‹ vom Engel in Lucifer zu verwandeln. Zwischen den weit nach hinten gespreizten Beinen wächst dem Engel bereits der attributive Schlangenschwanz. Die Gestaltung der Haare – die in einer Formwiederholung die gewellten Flügelenden zitieren – mutet wie Hörner an. Ebenso zeigt Klee eine spitze, martialisch wirkende Zahnreihe. Diese aus dem Mund herausragenden Zähne sind in der bildlichen Wiedergabe des Teufels ein häufig zu findendes Motiv. Der Engel der Zeichnung ›Sturz‹ scheint sich im Wandel zu befinden. Er ist ein Mischwesen zwischen Engel und Lucifer.«⁸⁵⁵

Bis 1938 tauchen Engel im Werk Paul Klees nur vereinzelt auf, in den Jahren 1938 bis 1940 häufen sie sich wieder: »Rund sechzig Werke dieser Thematik entstanden in diesem Zeitraum und machen sie zu einem Leitmotiv seines Spätwerks [...] In den meisten Fällen [...] sind Klees Engel keine außerirdischen Wesen und keine Boten aus einem fiktiven Jenseits, sondern Mutanten der menschlichen Spezies, die nur durch ihre Flügelgestalt in ihrer Andersartigkeit erkannt werden können«⁸⁵⁶, schreibt

⁸⁵⁴ Abb.: <http://www.malerei-meisterwerke.de/images/giotto-di-bondone-freskenzyklus-in-der-arenakapelle-in-padua-%28scrovegni-kapelle%29-szene-die-beweinung-detail-trauernder-engel-03718.jpg>.

⁸⁵⁵ Zilch 2004, S. 122.

⁸⁵⁶ Hopfengart 2012, S. 10.

Christine Hopfengart. Klee war 1935 an Progressiver Sklerodermie erkrankt, »mit den Engeln schuf sich Klee eine Art Privatmythologie, einen Figurenkreis, in dem er seine wechselnde Verfassung, seine Gemütsschwankungen und Reflexionen angesichts einer zunehmend ausweglosen Lebensperspektive spiegelte.«⁸⁵⁷ So sind Klees Engel dieser Jahre in ihrer Zeichnung und in den ihnen beigegebenen Bildtiteln Figuren des Übergangs, sie halten Zwischenstadien einer Metamorphose fest. Damit spiegeln sie aber nicht nur Klees Lebenssituation, sondern auch seine Weltanschauung: »So gehört die Idee des Übergangs und des ›Zwischenreichs‹ zu den Grundlagen von Klees intellektueller Haltung und seiner künstlerischen Fantasie. Das Richtige war für ihn nie das Eindeutige, sondern das ›Dazwischenliegende‹«; Klee wollte, »wie er sich ausdrückte, ›das Dazwischenliegende als das Richtige treffen‹«⁸⁵⁸.

Dazu, dass Engel im Spätwerk Klees vermehrt auftauchen, schreibt Friedmar Apel: »Zumal die letzten Engel, die Klee schuf, verweigern sich einem verdinglichenden Sehen, Klee scheint gerade bei diesem Sujet zu früheren Formexperimenten zurückzukehren; so scheinen die Engel sich dem ›Form-Ende‹ zu verweigern, sie scheinen nicht so recht zu wissen, welche Gestalt sie denn annehmen sollen.«⁸⁵⁹ Klees Engel werden, Spiegeln gleich, in ihrer Selbstreflexivität und Selbstreflektiertheit zur »Begegnung mit der *conditio humana*«⁸⁶⁰.

›Näherung Lucifer‹

Die 1939 entstandene Zeichnung ›Näherung Lucifer‹ nimmt den gefallen Engel par excellence explizit zum Bildgegenstand. Sie erfasst diesen Engel näherungsweise, der »eine in sich geschlossene, [...] abgekapselte Form« bildet; er ist »›in se incurvatus‹, wie Luther es nennt, ›in sich zurückgekrümmt‹«⁸⁶¹. Eindeutig männlich ist die Figur, die zugleich durch die zahlreiche Spitzen aggressiv und durch die Gesichtslosigkeit bzw. das abgewandte Gesicht und die in sich geschlossene Körperhaltung abweisend bzw. in sich gekehrt wirkt.

⁸⁵⁷ Hopfengart 2012, S. 11.

⁸⁵⁸ Hopfengart 2012, S. 13.

⁸⁵⁹ Apel 2001, S. 156f.

⁸⁶⁰ Rösch 2009, S. 127.

⁸⁶¹ Riedel 2008, S. 61.

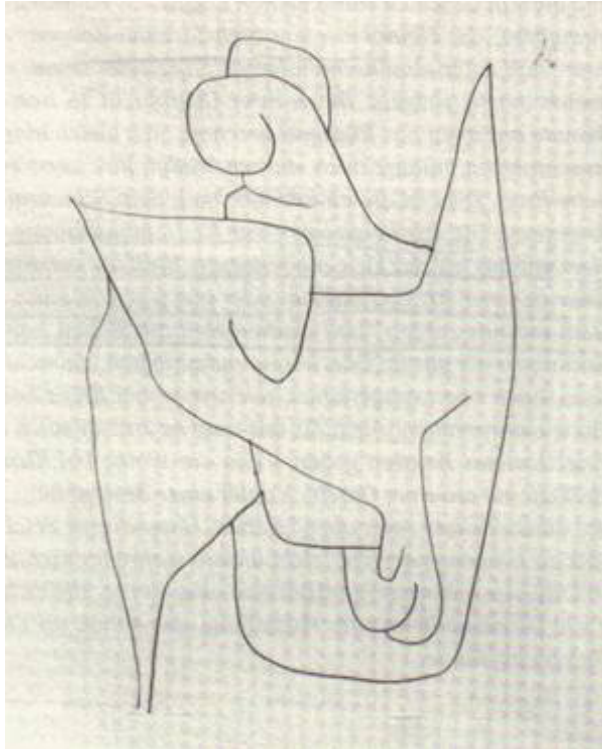


Abb. 56: Paul Klee, Näherung Lucifer, 1939, Bleistift auf Papier auf Karton, 29,7 x 20,9 cm, heute Zentrum Paul Klee, Bern⁸⁶²

Lucifer »[...] wurde erst im Kontext des Christentums zum Sinnbild des Bösen, weil er versucht hatte, sich Gott gleichzustellen. Es ist diese Ambiguität des gefallenen Engels, für die sich Klee in den folgenden Jahren interessiert. Seinen bildnerischen Ausdruck findet dieses Verwobensein von Gut und Böse, Licht und Dämonie in der ständigen Verwandlung von Linien und Formen. ›Näherung Lucifer‹ heißt ein Blatt aus einer Zeichnungsserie, die den Prozess der Metamorphose zum Thema hat. Den Doppelsinn der Darstellung verdeutlichend, schrieb Klee als Antithese auf den Kartonrand dieses Werks: ›Näherung Engel‹, eine Assoziation, die er wenig später in dem formal verwandten Blatt ›engelsam‹ weiterspinn⁸⁶³, ordnet Michael Baumgartner das Blatt in den Kontext der letzten Schaffensjahre Klees ein.

›Daemonie‹

Auch das Aquarell ›Daemonie‹ entstand 1939. Seine Flügel verbirgt dieser Dämon mit seinen Armen und Händen, als wollte er sich nicht als Engel zu erkennen geben.

⁸⁶² Abb.: http://static.flickr.com/85/256112119_82e0dd3525_o.jpg.

⁸⁶³ Baumgartner 2012/1, S. 36.

Mit großen Augen beobachtet er wie aus dem Hinterhalt den Betrachter. Das Blatt ist ein weiteres Beispiel dafür, wie ab 1939 fallende, gefallene oder mit dem Bösen verbundene Engel zunehmend ins Bildzentrum von Klees Schaffen rücken.



Abb. 57: Paul Klee, Daemonie, 1939, Aquarell, Tempera und Bleistift auf Grundierung auf Papier auf Karton. 20,9 x 32,8 cm, heute Zentrum Paul Klee, Bern⁸⁶⁴

›Angelus dubiosus‹

Paul Klees Aquarell ›Angelus dubiosus‹ ähnelt der ›Daemonie‹ im Strich.



Abb. 58: Paul Klee, Angelus dubiosus, 1939, Aquarell auf Papier auf Karton, 29,5 x 21 cm, heute Zentrum Paul Klee, Bern⁸⁶⁵

⁸⁶⁴ Abb.: http://www.hamburger-kunsthalle.de/tl_files/ausstellungen/2013/klee/klee_key.jpg.

Es zeigt einen Engel voller Zweifel. Er scheint von seinen Zweifeln so überwältigt und zu Boden gedrückt zu sein, dass er in sie wie in seine Flügel eingewickelt ist; auffliegen kann er nicht.

›Würde des Amtes‹

Auch das Blatt ›Würde des Amtes‹ entstand 1939; es zeigt ein geflügeltes Wesen, das zu Fuß unterwegs ist, wohl einen Engel, der nicht (mehr) fliegen kann und darum geht oder läuft, um sein Amt zu verrichten und sich dessen würdig zu erweisen.

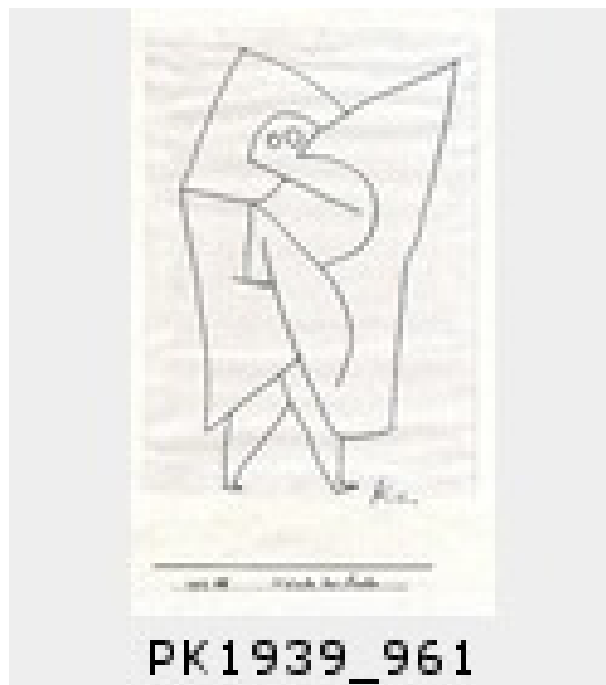


Abb. 59: Paul Klee, Würde des Amtes, 1939, Bleistift auf Papier auf Karton, 29,5 x 21 cm, heute Zentrum Paul Klee, Bern⁸⁶⁶

Die Flügel sind sehr groß und weniger spitz zulaufend als rechteckig, sie wirken fast zu schwer, als dass mit ihnen geflogen werden könnte. Im selben Jahr zeichnet Klee den ›Miss.Engel‹, einen weiblichen Engel, der seine Flügel von sich separiert hat. Er

⁸⁶⁵ Abb.: http://www.hamburger-kunsthalle.de/tl_files/ausstellungen/2013/klee/klee_m8.jpg.

⁸⁶⁶ Abb.: http://www.google.de/imgres?biw=1280&bih=614&tbn=isch&tbnid=FIWnoxu4qJABDM:&imgrefurl=http://paulklee.fr/html/1939g.html&docid=X8U1LC6bBIVDJM&imgurl=http://www.kunstkopie.de/kunst/paul_klee_11025/leviathan_1939_1048.jpg&w=600&h=420&ei=DDDKUvOrOMHTswasiYCYCA&zoom=1&iact=hc&vpx=130&vpy=194&dur=663&hovh=117&hovw=163&tx=140&ty=86&page=1&tbnh=116&tbnw=161&start=0&ndsp=18&ved=1t:429,r:1,s:0,i:84.

ist in seiner Kopfhaltung und seinem Ausdruck dem Engel der Zeichnung ›Würde des Amtes‹ sehr ähnlich. Der Titel könnte auf einen missgestalteten, jedenfalls nicht flugfähigen Engel verweisen, worauf auch die beiden Tränenperlen auf seinem Gesicht hinweisen mögen. Möglich ist auch, dass der Titel auf das Geschlecht des Engels hinweist, dann wäre ›Miss.Engel‹ als ›Fräulein Engel‹ zu lesen.

Zwei weitere 1939 entstandene Bleistiftzeichnungen zeigen die ›Krise eines Engels‹. Diese beiden Engel haben scheinbar vier Flügel, die sie von allen Seiten umgeben und aus denen sie versuchen, den verdrehten Kopf herauszustrecken. Fliegen können auch sie nicht (mehr), sie wirken wie gefangen in dem Geviert der Flügel. »Es ist auf den ersten Blick grotesk, auf den zweiten aber tragisch eindrucksvoll, mit welcher schonungslosen, unsentimentalen Selbstironie und dennoch leidenschaftlich authentischen Expression Paul Klee die Krisen der ›Engel-Werdung‹ im Jahr vor seinem Tod beschreibt«⁸⁶⁷, stellt Ingrid Riedel den biographischen Bezug her.

Während der ›Angelus novus‹ das Selbstverständnis Klees zum Ausdruck bringt, dass der Künstler Engel ist, Mittler und Bote einer neuen Kunstauffassung, der Künstler also ein eigenschöpferisches und zugleich mediales Wesen ist, gehen die Engel des Spätwerks dahinter zurück, etwa ›im Vorzimmer der Engelschaft‹ (1939), ›sitzt und sinnt‹ (1939), ›Eidola: weiland Philosoph‹ (1940), ›Engel des Alten Testaments‹ (1939). Sie alle weisen Zitatspuren von Dürers ›Melencolia I‹ auf, aber auch von Hendrik Goltzius' ›Allegorie auf die Unsterblichkeit der Tugend‹ (1586) oder der ›Historia‹ von Cesare Ripa (1645): »All die alten Drucke verbindet, dass sie mittels Engelsfiguren anthropologische Muster und historische Modelle allegorisieren«, ein Umstand, der Paul Klee, »kunsthistorisch gebildet«, wie er war, durchaus geläufig gewesen sein dürfte«⁸⁶⁸, vermutet Reto Sorg.

Paul Klees Engel sind Boten des Jenseits und auch diesseitig, sie sind Mensch und Engel und zugleich weder Mensch noch Engel. Wie Dürers ›Melencolia I‹ sind sie vielschichtige Sinnbilder, tragisch und Tragik überwindend. Klees Engel sind wie Rilkes Engel Reflexionsfiguren zwischen Figuration und Abstraktion. Sie sind in sich nicht festgelegt, aber zugleich sind sie auch etwas. Die Engel sind Künstler und

⁸⁶⁷ Riedel 2008, S. 99ff.

⁸⁶⁸ Sorg 2012, S. 121f.

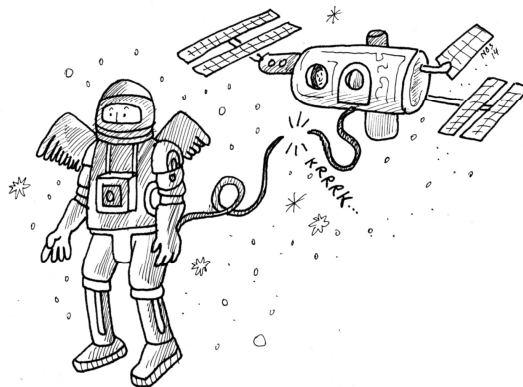
Dargestellter zugleich, sie sind auch ein Credo wie der ›Angelus novus‹. Und auch Paul Klee selbst ist ein Mittler – zwischen figürlicher und abstrakter Darstellung. Er ist in dieser Hinsicht Bote einer neuen bildkünstlerischen Herangehensweise.

»Neues bereitet sich vor«, schreibt Paul Klee, wie schon zitiert, während des Ersten Weltkriegs in sein Tagebuch, »es wird das Teuflische zur Gleichzeitigkeit mit dem Himmlischen verschmolzen werden [...] Denn die Wahrheit erfordert alle Elemente zusammen.«⁸⁶⁹ Die Verschmelzung des »Himmlischen« mit dem »Teuflischen«, wie Klee sie als sich vorbereitendes Neues erahnte, wurde im Ersten Weltkrieg Wirklichkeit. In diesem ersten Maschinen-Krieg der Menschheit wurden apokalyptische neue Maßstäbe gesetzt. Das Grauen wurde im Zweiten Weltkrieg noch gesteigert. Zwar blieb ein dritter Weltkrieg aus, aber in Form von technischen Katastrophen und Terroranschlägen äußern sich neue Schrecken.

Wie Jahrzehnte nach Klees Tod Flugkatastrophen den Traum vom Fliegen zum Trauma werden lassen und den modernen Menschen zum gefallenem Engel machen, ist anhand von drei Beispielen Gegenstand des folgenden Kapitels.

⁸⁶⁹ Paul Klee, Tagebucheintrag; zitiert nach Giedion-Welcker 1989, S. 140.

9. Der moderne Mensch als gefallener Engel



9. Der moderne Mensch als gefallener Engel

Die märchenhaften Quoten, die Fernsehen und Internet bei der Übertragung von Felix Baumgartners Stratosphärensprung am 14. Oktober 2012 erlangt haben, und die nahezu eine halbe Million likes, die das Bild des gerade Gelandeten umgehend auf facebook für sich verbuchen konnte, legen beredtes Zeugnis des ungebrochen weiter geträumten Traums vom Fliegen ab. Baumgartner sei »an die Grenzen des Menschenmöglichen und an die Grenzen der Physik gegangen«, kommentierte Österreichs Bundeskanzler Werner Faymann. Und der Rekordspringer selber, der als erster Mensch im freien Fall die Schallmauer durchbrach, resümierte nach geglückter Landung: »Es ist nicht das Serotonin und der ganze pseudopsychologische Mist, warum ich das mache. Es ist immer eine Idee, die mich nicht loslässt. Ein Ziel und der Weg dorthin«⁸⁷⁰, zitiert ihn der ›Stern‹ in einem anspielungsreich ›Himmelssturz ohne Folgen‹ überschriebenen Artikel.

Baumgartner sprang mit Engelsbeistand: Kurz bevor er absprang, sagte ihm die Bodenstation Schutzengel-Begleitung zu, verbunden mit der Anweisung, den Kopf zu senken:



Abb. 60: Felix Baumgartner vor dem Absprung, Fotografie⁸⁷¹

⁸⁷⁰ Der Stern, 19. Oktober 2013; zitiert nach <http://www.stern.de/wissen/mensch/felix-baumgartner-himmelssturz-ohne-folgen-1910131.html>.

⁸⁷¹ Abb.: <http://www.zeitjung.de/medien/medien/10223-der-sprung-aus-baumgartners-auge-neues-gopro-video/>.

Nicht immer allerdings gehen moderne Flüge bzw. fliegende Fälle gut aus. Von Otto Lilienthals Absturz, dessen Verletzungsfolgen er schließlich erlag, war schon die Rede. Katastrophen, zu denen der Traum vom Fliegen menschliche Hybris auch heutzutage (ver)führt und somit den Topos des gefallenen Engels zu einem Archetyp auch der kulturellen Moderne macht, gibt es immer wieder. Der Traum vom Fliegen wird in manchen dramatischen Fällen zum Trauma. Beispielhaft betrachtet werden im Folgenden die Explosion des Space Shuttle Challenger 1986, der Absturz des Birgenair-Flugs 301 im Jahr 1996 und das Attentat auf das World Trade Center vom 11. September 2001.

Die Explosion des Space Shuttle Challenger

Am 28. Januar 1986 hob das Space Shuttle Challenger um 11.38 h Ortszeit von der Startrampe in Cape Canaveral zu seiner Mission STS-51-L ab. Ziel des auf sechs Tage angesetzten Weltraumaufenthaltes war, den Kommunikationssatelliten TDRS-2 auszusetzen und den Kometen Halley mit verschiedenen Hilfsmitteln zu beobachten. An Bord befanden sich sieben Astronauten: Kommandant Dick Scobee, Mike Smith, Judy Resnik, Ron McNair, Ellison Onizuka, Greg Jarvis und die Lehrerin Christa McAuliffe.

Dieser 25. Flug eines Space Shuttle und der immerhin schon zehnte der Challenger selbst schien zunächst wie geplant und ohne Komplikationen zu verlaufen. Doch schon 73 Sekunden nach dem Start explodierte der Außentank mit den beiden Feststoffraketen, mit dem das Shuttle in der ersten Flugphase verbunden war. Der explodierte Tank und eine der Feststoffraketen zerrissen das Shuttle, das zu diesem Zeitpunkt fast doppelte Schallgeschwindigkeit hatte und sofort explodierte. Die Trümmerteile, darunter die noch intakte Crew-Kabine, zogen einen immensen Feuer- und Rauchschweif hinter sich her und stürzten aus 15 km Höhe vor der Küste Floridas in den Atlantik.

Alle sieben Besatzungsmitglieder kamen dabei aber vermutlich nicht sofort ums Leben; sie starben möglicherweise erst, als sie fast drei Minuten nach dem Auseinanderbrechen in ihrer Kapsel auf der Meeresoberfläche aufschlugen. Bei der Untersuchung der Astronautenhelme stellte sich heraus, dass bei drei Helmen die zusätzliche Notfallsauerstoffzufuhr aktiviert worden war; daraus ließ sich schließen, dass zumindest diese drei Astronauten die Explosion überlebt hatten und erst während des Sturzflugs oder auch erst, als die Trümmer mit einer Geschwindigkeit von 330 km/h auf den Atlantik aufprallten, gestorben waren. Sicher konnten die Todesursache und damit der Todeszeitpunkt aber nicht festgestellt werden. In einem von der NASA beauftragten Untersuchungsbericht hält der Fliegerarzt und Wissenschaftsastronaut Joseph P. Krewin fest: »The cause of death of the Challenger astronauts cannot be positively determined [...] Finally, the skilled and dedicated efforts of the team from the Armed Forces Institute of Pathology, and their expert consultants, could not determine whether in-flight lack of oxygen occurred, nor

could they determine the cause of death.«⁸⁷² Nach der Katastrophe wurden kritische Stimmen laut, die die Frage stellten, ob der Tod der Astronauten trotz der Explosion hätte vermieden werden können, wenn das aus Kostengründen eingesparte Rettungssystem eingebaut gewesen wäre.

Zeugen der Challenger-Katastrophe 1986 waren nicht nur die Zuschauer, die sich zum Start auf den Aussichtstribünen in Cape Canaveral eingefunden hatten, sondern auch Millionen weitere vor den Bildschirmen – die Explosion des Space Shuttle Challenger war die erste High-Tech-Katastrophe, die live und in Farbe im Fernsehen übertragen wurde und so in den Wohnzimmern mitzuerleben war. Unter diesen Fernsehzuschauern waren auch zahlreiche Kinder: Die 37jährige Sozialkunde- (andere Quellen besagen: Geschichts-) Lehrerin Christa McAuliffe aus Concord, New Hampshire, war – als erste Zivilistin überhaupt – vor allem deswegen Teil der Besatzung geworden, weil sie zwei Unterrichtsstunden aus dem All geben sollte. Eine der halbstündigen Unterrichtslektionen sollte den Titel ›Der ultimative Ausflug‹ tragen, die andere begründen, ›Warum wir Amerikaner den Weltraum erforschen‹. Der Titel der ersten Lektion liest sich im Nachhinein wie eine unheilvolle self fulfilling prophecy. Die weltweit übertragenen Bilder verankerten sich im kollektiven Gedächtnis als apokalyptische Szenen vom Scheitern moderner Technik.

Christa McAuliffe, Präsidentin der Lehrerinnengewerkschaft von New Hampshire, wurde unter 11.000 Bewerbern ausgewählt und bestieg das Space Shuttle Challenger offiziell als Payload Specialist. Es ist ein unheimlich anmutender Zufall, dass sie am 31. Juli 1985 als neuester Zugang der Challenger-Crew in der Johnny Carson Show im amerikanischen Fernsehen auftrat – dies war exakt der Tag, an dem einer der leitenden Ingenieure des Konzerns Morton Thiokol, Hauptlieferant der Space Shuttle Solid Rocket Booster-Motoren, auf das mit porösen Dichtungsringen verbundene Risiko hinwies. Der Talkmaster Johnny Carson erinnert sich: »She wasn't an astronaut really. She was a schoolteacher who had beaten off 11,000 other teachers to win a place on a forthcoming shuttle mission [...] She was impressively unflappable, as if to ›the right stuff‹ born, but she also showed a very un-astronaut ability to see the funny side to what she was about to do. She laughed when her host

⁸⁷² Joseph P. Kerwin an Admiral Richard H. Truly, 28. Juli 1986; zitiert nach <http://www.hq.nasa.gov/office/pao/History/kerwin.html>.

said that as a kid there were several teachers he would have just lo-o-o-o-ved to have sent into space.«⁸⁷³

Es ist eine, wenn auch recht sinnfällige, Unterstellung, dass die NASA mit diesem Weltraumschulfunk beabsichtigte, den eigenen Stern, der den Glanz der alten Mondlandungstage verloren hatte, wieder zum Strahlen zu bringen, nicht zuletzt auch, um drohende Etatkürzungen abzuwenden.

Die Ursache des Absturzes der Challenger scheint heute ebenso eindeutig wie einfach zu sein: Dichtungsringe an den Feststoffraketen waren durch die Kälte von bis zu -14 °C in der Nacht vor dem Start porös geworden. Die extremen Druck- und Hitzebelastungen nach der Zündung ließen die Dichtungsringe sich verschließen; kurz darauf kam es zu einem so genannten blowby, einem teilweisen Ausströmen des Verbrennungsgases, so dass ein Teil der Flammen im Inneren der Rakete nicht wie beabsichtigt durch die große Düse am Heck, sondern an der Seite der Feststoffrakete austrat, was schließlich zur Explosion führte.⁸⁷⁴

Ingenieure der Herstellerfirma Morton Thiokol hatten auf diesen Umstand aufmerksam gemacht und vor den zu erwartenden katastrophalen Folgen gewarnt. Sie fanden jedoch weder beim eigenen Management noch bei der NASA Gehör, die sich im Verlaufe einer sechsstündigen Telephonkonferenz nur beinahe davon hatte überzeugen lassen, den Start aufzuschieben. Die Führungsetage von Morton Thiokol aber hatte auf Druck der NASA, die der wichtigste Kunde von Morton Thiokol gewesen war, den Warnungen der hauseigenen Spezialisten nicht das gebührende Gewicht gegeben bzw. geben wollen und den Start offenkundig wider besseres Wissen befürwortet.

Roger Boisjoly, einer der Ingenieure bei Morton Thiokol, erinnert sich: »As soon as the button was pressed on the teleconference to sever us and mute us from Nasa, our general manager Jerry Mason said in a soft voice that we had to make a ›management decision‹. My whole being just started to rev up real bad because it

⁸⁷³ zitiert nach Hayhurst 2001.

⁸⁷⁴ vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/STS-51-L#Das_Challenger-Ungl.C3.BCck.

was obvious that they were going to change from a ›no launch‹ to a ›go for launch‹ decision to accommodate their major customers«⁸⁷⁵.

Roger Boisjoly, ein seit 1980 bei Morton Thiokol beschäftigter Ingenieur, wurde zum traurigen Helden der Katastrophe, zur Inkarnation eines warnenden Engels. Schon am 31. Juli 1985 hatte er in einem Interoffice Memo auf das Problem der porösen Dichtungsringe und dessen mögliche Folge – »a catastrophe of the highest order – loss of human life« – hingewiesen: »It is my honest and very real fear that if we do not take immediate action to dedicate a team to solve the problem with the field joint having the number one priority, then we stand in jeopardy of losing a flight along with all the launch pad facilities.«⁸⁷⁶ Boisjoly war sich seiner Befürchtung so sicher, dass er sich weigerte, der Aufforderung eines Kollegen nachzukommen, den Start der Challenger in der Fernsehübertragung zu beobachten: »I knew what was about to happen and I just did not want to see the failure«.⁸⁷⁷ Boisjoly hatte gewarnt und vorausgesagt, dass die porösen Dichtungsringe die Challenger schon unmittelbar auf der Startrampe zur Explosion bringen könnten. Dass dem nicht so war, sondern dass das Space Shuttle immerhin 73 Sekunden lang Richtung Weltall flog, brachte den Autor und Journalisten James Chiles zu der Frage, ob weitere oder andere Faktoren die Explosion verursacht haben könnten. Er hält vor allem ein Leck an der rechten Startrakete für einen wesentlichen Auslöser der Katastrophe, durch das zunächst für 2,6 Sekunden Rauch austrat, das aber dann von austretender Aluminiumschlacke zeitweilig wieder verschlossen wurde, so dass die Explosion nicht unmittelbar nach dem Start erfolgte. Aus der ungewöhnlichen Form des Kondensstreifens folgerte James Chiles, dass starke Seitenwinde eine wesentliche Rolle bei der Katastrophe spielten.

Richard P. Feynman, Nobelpreisträger für Physik 1965, war Mitglied der Challenger-Untersuchungskommission. Sein vor allem der NASA-Bürokratie gegenüber äußerst kritischer Bericht wurde erst, nachdem Feynman gedroht hat, öffentlichkeitswirksam aus der Kommission auszutreten, dem offiziellen Bericht als Anhang beigefügt. Seine eingangs des Berichts gestellte Frage: »What is the cause of management's fantastic faith in the machinery?« beantwortet der sarkastisch anmutende Schlusssatz: »For a

⁸⁷⁵ zitiert nach Hayhurst 2001.

⁸⁷⁶ zitiert nach <http://www.onlineethics.org/CMS/profpractice/exempindex/RB-intro/Erosion.aspx>.

⁸⁷⁷ zitiert nach Hayhurst 2001.

successful technology, reality must take precedence over public relations, for nature cannot be fooled.«⁸⁷⁸

Über das Resumé der Mutter der Lehrer-Astronautin Christa McAuliffe, Grace Corrigan, 15 Jahre nach der Katastrophe schreibt der Journalist Mark Mayhurst im ›Guardian‹: »Grace Corrigan accepts risk is an inherent part of spaceflight. It is hubris – and its strange bedfellow, complacency – she warns against. ›We'd put Nasa on a pedestal,‹ she says. ›We were all children of the first space age and we thought they could do no wrong. Since then we've been forced to grow up.‹«⁸⁷⁹ Selbstgefälligkeit und Hybris – damit sind zwei Motive genannt, die auch Engel zum Fallen bringen. Nach der Explosion sagte Boisjoly, dem in der dem Start vorausgehenden Telephonkonferenz mit der NASA noch empfohlen worden war, seine »Ingenieursscheuklappen abzunehmen und mehr als Manager zu denken«⁸⁸⁰, als Zeuge in der Untersuchungskommission aus. Er kündigte kurz darauf seine Position bei Morton Thiokol und erlitt einen Nervenzusammenbruch. Später erwarb er sich einen USA-weiten Ruf als whistleblower und Redner über Ethik am Arbeitsplatz, wofür ihn die American Association for the Advancement of Science 1988 den ›Prize for Scientific Freedom and Responsibility‹ zuerkannte.⁸⁸¹

Die beim Start aufsteigenden schwarzen Vögel erinnern nicht nur an Filmbilder, wie sie Alfred Hitchcock inszeniert hat. Sie sehen aus der Retrospektive auch wie eine Warnung aus – der Name des Space Shuttle scheint Programm: Vögel dürfen fliegen, weil sie es von selbst können, Menschen in Raumfähren hingegen nicht. Mit der Challenger hatte die NASA sich zum Herausforderer eines absehbar übermächtigen Gegners aufgeschwungen – um zu verlieren und später ganz aufzugeben. Das Unfassbare war geschehen und wurde von dem Radioreporter Rob Navias so hilflos wie passend in Worte gekleidet: »Can it ... Can it? Oh my God, can Challenger have exploded? Oh no!«⁸⁸²

⁸⁷⁸ Feynman o. J.

⁸⁷⁹ Hayhurst 2001.

⁸⁸⁰ vgl. Interview in ›Sekunden vor dem Unglück‹; Dokumentation, Regie: Iain Riddick, National Geographic Channel 2007.

⁸⁸¹ Pace 1994, S. 93ff.

⁸⁸² zitiert nach Hayhurst 2001.



Abb. 61: Der Start des Space Shuttle Challenger, Fotografie⁸⁸³

Betrachtet man dagegen die Bilder des explodierenden Space Shuttle Challenger, so scheint hier ein Engelssturz aus sprichwörtlich heiterem Himmel ins modern-technische Bild gesetzt.



Abb. 62: Die Explosion des Space Shuttle Challenger, Fotografie⁸⁸⁴

⁸⁸³ Abb.: dapd / <http://www.tageblatt.lu/wissen/wissenschaft/story/16713993>.



Abb. 63: Die Explosion des Space Shuttle Challenger, Fotografie⁸⁸⁵

Wenn man den strahlend blauen, sich bald verdunkelnden und von weißen Rauchwolken im Moment der Explosion bzw. kurz danach durchzogenen Himmel betrachtet, wirken die auffliegenden schwarzen Vögel, die den Start begleitet haben, wie Fledermäuse oder Raben, beide symbolisch dem bzw. den gefallenen Engel(n) zugeordnete Tiere. Auf den Explosionsbildern sind nur noch Trümmerteile und Rauchschwaden zu sehen. Es hat den Anschein, als seien die Vögel Vorboten der Katastrophe, Vorzeichen des nahenden Unglücks gewesen.

Der mediale Reflex der Explosion war rasch dominiert von kulturpessimistischen Grundtönen: Vom hohen Preis des Fortschritts war ebenso die Rede wie von einem nationalen Trauma. Auf die nationaltraumatische Dimension rekurriert auch eine Meldung der NASA, die über die Website nasawatch.com am 1. Januar 2014 verbreitet wurde: Die US-amerikanische R & B-Sängerin Beyoncé Knowles hatte in ihrem neuen Song ›XO‹ Tonspuren des Challenger-Unglücks verwendet – Geräusche der Katastrophe und den Kommentar des damaligen NASA-Pressesprechers Steve Nesbitt zum Moment, als die Challenger ins Meer stürzt: »Flight controllers here looking very carefully at the situation. Obviously a major

⁸⁸⁴ Abb.: NASA / http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Challenger_Rocket_Booster_-_GPN-2000-001422.jpg.

⁸⁸⁵ Abb.: NASA / <http://grin.hq.nasa.gov/IMAGES/SMALL/GPN-2004-00012.jpg>.

malfunction.«⁸⁸⁶ In einer ersten Stellungnahme hatte die NASA die Pietätlosigkeit der Sängerin insbesondere deswegen beklagt, weil die Challenger-Katastrophe aus Sicht der NASA nur mit zwei weiteren nationalen Tragödien vergleichbar sei – der Ermordung des Präsidenten John F. Kennedy am 22. November 1963 und den Anschlägen auf das World Trade Centre am 11. September 2001 –, nicht aber mit dem Teenie-Herzschmerz, der Gegenstand des Songs von Beyoncé Knowles ist: »These words are forever etched into the psyche of everyone who was watching that day and still echo across the years for the generation that followed. The song that follows these words about Challenger is certainly catchy – but it has nothing whatsoever to do with Challenger and the sacrifice that their crew made that morning in January 1986. Instead, the song has to do with the trivial life event of a girl breaking up with her boyfriend. [...] The choice is little different than taking Walter Chronkite's words to viewers announcing the death of President Kennedy or 911 calls from the World Trade Center attack and using them for shock value in a pop tune.«⁸⁸⁷ Die Presseabteilung der NASA nahm dazu wenig später erneut Stellung: »The Challenger accident is an important part of our history; a tragic reminder that space exploration is risky and should never be trivialized. NASA works everyday to honor the legacy of our fallen astronauts as we carry out our mission to reach for new heights and explore the universe.«⁸⁸⁸ Die wie Engel vom Himmel gefallen Astronauten haben, in einem Krieg gefallen Soldaten gleich, ihr Opfer für die Nation und deren Mission gebracht.

Die Explosion des Space Shuttle Challenger ist von mindestens einer doppelten Hybris gekennzeichnet. Nicht nur liegt ihr, wie allen menschlichen Flugversuchen, gewissermaßen der grundlegende Verstoß gegen den Satz ›Du sollst nicht fliegen‹ zugrunde. Darüber hinaus spielt hier auch die bewusste Priorisierung des Machtanspruchs – sowohl intra- als auch international – gegenüber der Vernunft im Sinne wissenschaftlich-technischer Argumentation eine Rolle. Das Leben der sieben Astronauten und letzten Endes der Ruf der bemannten Raumfahrt, dessen Bewahrung bzw. Wiederherstellung im Zentrum des politischen Interesses gestanden hatten, wurden wissentlich aufs Spiel gesetzt, um ebenso kurzfristigen wie kurzfristigen Zielen Genüge zu tun. Man handelte wider besseres Wissen.

⁸⁸⁶ <http://nasawatch.com/archives/2013/12/beyonce-samplin.html>.

⁸⁸⁷ <http://nasawatch.com/archives/2013/12/beyonce-samplin.html>.

⁸⁸⁸ <http://nasawatch.com/archives/2013/12/beyonce-samplin.html>.

Im Angesicht der Explosion des Space Shuttle Challenger scheinen menschliches Vergehen im Sinne einer Sorgfaltspflichtverletzung und technisches Versagen gleichermaßen ursächlich am Unglück beteiligt gewesen zu sein. Allerdings fragt sich, ob menschlicher, technischer Fortschritt ohne ein gewisses Maß an Selbstgefälligkeit, Hybris und Naivität überhaupt möglich ist, ob die Möglichkeit – oder vielleicht auch gelegentlich die Notwendigkeit – des Scheiterns nicht dem Fortschrittsgedanken inhärent ist, so wie dieser dem Menschen eigen ist. Möglicherweise lässt erst das Scheitern den versuchten Fortschritt im Nachhinein zum Akt der Hybris werden, während die Hybris im Licht des Gelingens keine Rolle spielt, vielmehr der gelungene Fortschritt Produkt der dem Menschen gegebenen Fähigkeiten ist. Aus religiös motivierter Perspektive ließe sich auch die Frage stellen, ob der hybride Anspruch an Gottgleichheit im Gegensatz zu den aus der Gottesebenenbildlichkeit erwachsenen Aufgaben durch Begabungen gegenüber steht, wobei das eine vom anderen zu unterscheiden, manchmal erst post festum möglich ist. Dann wäre Scheitern, auch katastrophales, im menschlichen Versuch, die Grenzen seiner Erkenntnis und seines Tuns zu erweitern, nicht auszuschließen, weil die menschlichen Grenzen, auch ohne das Risiko des Scheiterns einzugehen, vorher theoretisch nicht immer absehbar sind. Der gefallene Engel ist in diesem Licht Warnung und Vorbild zugleich. Hybris im eigentlichen Sinne ist der NASA vielleicht nicht vorzuhalten – neun Raumflüge des Space Shuttle ›Challenger‹ waren erfolgreich verlaufen, bevor es am 28. Januar 1986 zur Explosion kam. Doch wird die Explosion als Bild der Hybris wahrgenommen und hat sich als solches verankert.

In der antiken Tragödie ist das Scheitern des Helden unausweichlich, weil es die Konstellation der Dinge und der Charakter des Helden so wollen. Einen tragischen Verlauf nimmt die Handlung, weil der Held der Hybris verfällt und das vorbestimmte Schicksal durch eigenmächtiges Handeln zu beeinflussen sucht – Furcht und Mitleid sind nach Aristoteles die beiden Regungen, die die Tragödie beim Zuschauer hervorrufen und von denen dieser zugleich in einem kathartischen Akt gereinigt werden soll. Dass auf das Scheitern ein Sieg folgen kann, ist erst in den Heldengeschichten der Neuzeit möglich und durchaus häufig – vielleicht auch, weil das Scheitern, der Fall, zum Prozess erklärt wird: »All of old. Nothing else ever. Ever

tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better«⁸⁸⁹, formuliert Samuel Beckett in ›Worstward Ho‹.

Die Explosion der Challenger war der bislang schwerste Unfall in der Raumfahrtgeschichte der USA. Schon anderthalb Jahre nach der Katastrophe wurde der Bau einer Ersatzfähre in Auftrag gegeben. Statt auf ›Herausforderung‹ – ›Challenger‹ – setzt man nun auf ›Anstrengung‹ – ›Endeavour‹: 1991 wurde das Space Shuttle Endeavour fertiggestellt. Am 1. Februar 2003 kam es zu einer weiteren Katastrophe: Das Space Shuttle Columbia zerbrach sechzehn Minuten vor seiner Landung beim Wiedereintritt in die Erdatmosphäre. Wieder starben alle sieben Besatzungsmitglieder, wieder ließ sich Missachtung von Warnungen vor technischen Mängeln als Unglücksursache ausmachen. Damit war der Anfang vom Ende des Space-Shuttle-Programms der USA eingeläutet. Die Fertigstellung der Internationalen Raumstation ISS sollte die Ära abschließen; der endgültige Schlusspunkt wurde gut 25 Jahre nach der Challenger-Katastrophe, am 21. Juli 2011, gesetzt: Um 11.57 h mitteleuropäischer Sommerzeit setzte das Space Shuttle Atlantis sicher auf der Landebahn 15 des Kennedy Space Centers in Florida auf.

⁸⁸⁹ Beckett 1983.

Der Absturz des Birgenair-Flugs 301

Zehn Jahre und einige Tage nach der Explosion der Challenger startet am 6. Februar 1996 um 3.42 h Ortszeit der Birgenair-Flug 301 auf dem Flughafen von Puerto Plata in der Dominikanischen Republik. Statt wie geplant von dort aus über Gander, Kanada, und Berlin-Schönefeld nach Frankfurt am Main zu fliegen, verunglückte die Maschine kurz nach dem Start; alle 189 Menschen, die sich an Bord befanden – 176 Passagiere, darunter 164 deutsche Urlauber, und 13 Besatzungsmitglieder – kamen dabei ums Leben.

Dieses Unglück ist bei weitem nicht die Flugzeugkatastrophe mit den meisten Todesopfern – diese traurige Statistik führt eine Kollision einer Boeing der KLM mit einer der Pan Am auf dem Flughafen von Teneriffa an, bei der am 27. März 1977 583 Menschen zu Tode kamen. Besonders macht den Absturz des Birgenair-Flugs 301 aber, dass er die bislang einzige Katastrophe im zivilen Luftverkehr ist, die sich eindeutig und allein auf menschliches Versagen der Piloten zurückführen lässt, also in den Zusammenhang dieser Arbeit eingeordnet, einen katastrophal endenden Akt der Hybris darstellt. Zumindest hat sich das Bild eines im Meer verschwindenden Flugzeugs als Bild der Hybris festgesetzt, und das Flugzeug wie die die Flug verantwortenden Menschen zu Bildern gefallener Engel werden lassen.

Ganz offensichtlich hatten sich der Pilot und der Copilot der Maschine dafür entschieden, den Startlauf fortzusetzen, obwohl der Geschwindigkeitsmesser des Kapitäns aufgrund eines vor dem Start nicht abgedeckten und dadurch verschmutzten Staudruckrohrs defekt war. Als der Pilot und der Copilot dies durch Vergleich mit dem Geschwindigkeitsmesser des Kopiloten bemerkten, wäre das als ein sogenanntes no go item zu akzeptieren gewesen. Der zunächst nicht, dann überhöht anzeigende Geschwindigkeitsmesser des Kapitäns führte zu Irritationen des Datenrechners bzw. des Autopiloten, auf den die Crew zwischenzeitlich umgeschaltet hatte. Zumal die sogenannte Entscheidungsgeschwindigkeit für einen Startabbruch noch nicht erreicht war, wäre es unter flugtechnischen Aspekten problemlos möglich gewesen, den Steigflug zu unterbrechen und das Flugzeug wieder zu landen. Hochgeschwindigkeitswarnungen wurden ausgegeben, daraufhin wurden die Triebwerke gedrosselt. Die in Wirklichkeit aber zu niedrige

Geschwindigkeit, die noch gesenkt wurde, führte zu einem Strömungsabriss, der schließlich zur Folge hatte, dass das Flugzeug gut fünf Minuten nach dem Start auf der Meeresoberfläche aufprallte.

Im Bericht der Untersuchungskommission heißt es unter Ziffer 1.15

›Überlebensmöglichkeiten‹: »Aufgrund der Heftigkeit des Aufpralls geht man davon aus, dass niemand den Absturz hätte überleben können.«⁸⁹⁰ Die Wrackteile, darunter auch die beiden Flugschreiber, und einige Leichen wurden aus gut 2.000 m Tiefe geborgen. Schlechte Witterungsverhältnisse und zahlreiche im Absturzgebiet schwimmende Haie erschwerten die Bergungsarbeiten.



Abb. 64: Ein Boot der US Küstenwache sucht zwischen den Überresten der Boeing 757 der Fluggesellschaft Birgenair vor der Küste der Dominikanischen Republik nach Opfern, Fotografie⁸⁹¹

Der ›Bericht der Direccion General de Aeronautica Civil der Dominikanischen Republik‹ hält über den Unfall weiter fest: »Der verantwortliche Luftfahrzeugführer bestätigte: ›etwas Ungewöhnliches, es gibt einige Probleme‹ und ›okay, etwas funktioniert nicht, seht ihr das?‹ Die Flugbesatzung versuchte allerdings nicht, den Ursachen für die Warnsignale nachzugehen oder Korrekturmaßnahmen durchzuführen« und subsumiert: »Die Flugbesatzung war entsprechend den internationalen Anforderungen für die B-757 ausgebildet. Es wurde jedoch

⁸⁹⁰ Bericht der Direccion General 1996, S. 12.

⁸⁹¹ Abb.: dpa / <http://www.n-tv.de/panorama/Der-Todesflug-der-Birgenair-301-article2540076.html>.

festgestellt, dass die Besatzungsmitglieder keine Ausbildung hatten, um die außergewöhnliche Situation, die bei diesem Flug auftrat, zu erkennen, zu analysieren und angemessen darauf zu reagieren.«⁸⁹²

Dadurch war die Besatzung auch nicht in der Lage, die Maßnahmen zu treffen, die noch in den letzten beiden Flugminuten den Kontrollverlust hätten verhindern können, wie die Wiederholung des Flugs in einem Flugsimulator ergeben hatte. So tragen sie die Verantwortung für den Absturz, die Zerstörung des Flugzeugs und den Tod der gesamten an Bord befindlichen Personen: »Hinsichtlich der Flugbesatzung kam die Untersuchungskommission zu dem Schluss, dass sich die unter den Besatzungsmitgliedern herrschende Verwirrung auf die Unkenntnis der Flugzeugsysteme und die fehlende Disziplin bei der Vorgehensweise zurückführen ließ.«⁸⁹³ Die Kommission geht in ihren Feststellungen und den daraus abgeleiteten Forderungen noch weiter: »Die Untersuchungskommission ist der Auffassung, dass dieses Unglück ein Zeichen dafür ist, dass die Anforderungen, die weltweit an die Schulung von Flugbesatzungsmitgliedern gestellt werden, nicht mit dem Wachstum und der Modernisierung der Luftverkehrsindustrie und der Flugzeugentwicklung Schritt gehalten haben.«⁸⁹⁴

Auch wenn spätere Untersuchungen, darunter durch die Frankfurter Staatsanwaltschaft, Birgenair von dem Vorwurf freisprachen, schlecht gewartete Flugzeuge und ungenügend ausgebildetes Personal zu haben, blieb der Imageschaden bestehen und zwang das Unternehmen schließlich in die Knie: Birgenair ging in die Insolvenz. Die fast letzten Worte des verantwortlichen Luftfahrzeugführers, die die Black Box aufgezeichnet hatte, sind von symbolischer Reichweite: »Leistung, Leistung, sie darf nicht zurückgehen.«⁸⁹⁵ Zwar bezog sich dieser Appell an die zu haltende Leistung auf die Fluggeschwindigkeit. Im Nachhinein ließe sie sich auch als Appell an den unbedingten Willen zur Aufrechterhaltung oder gar Steigerung menschlicher technischer Leistung im Allgemeinen verstehen, dem Selbstüberschätzung und Hybris eingeschrieben sind, die den Menschen einmal mehr zum gefallenen Engel machen.

⁸⁹² Bericht der Direccion General 1996, S. 14.

⁸⁹³ Bericht der Direccion General 1996, S. 16.

⁸⁹⁴ Bericht der Direccion General 1996, S. 20.

⁸⁹⁵ Bericht der Direccion General 1996, S. 5.

Das Attentat auf das New Yorker World Trade Center am 11. September 2001 zeigt ein anderes, komplexeres Bild eines modernen Flugtraumas als die Explosion des Space Shuttle Challenger oder der Absturz des Birgen-Air-Flugs 301, schon allein deswegen, weil es sich hier um einen mindestens doppelten Fall handelt: Dem Sturz und Fall der Menschen, die sich aus den brennenden Türmen zu retten versuchten, in dem sie aus den Fenstern sprangen, war ein anderer Sturz und Fall vorangegangen: Der Flug der gekidnappten Flugzeugen in die Türme des World Trade Center, des Symbols des amerikanischen Stolzes, des westlichen Kapitalismus, der westlichen Werte.

Zudem stellt sich die Katastrophe des 11. September auch deswegen anders dar, weil sie ein ungleich höheres öffentliches Interesse, eine ungleich größere mediale Verbreitung und ein ungleich breiteres künstlerisches Echo gefunden hat. Um diese drei Aspekte soll es vornehmlich gehen.

9/11 war ein geplanter Massenmord. Die entführten Flugzeuge drangen bei den Anschlägen in die gigantischen Fassaden der beiden Türme des World Trade Center gänzlich ein. Es war die Kollision zweier menschlicher Großunternehmen, den Himmel zu beherrschen: In der dynamischen Variante des Fliegens und in seiner statischen, nicht minder großartigen Version des Sky Scrapers. Im Vergleich etwa zum deutschen Begriff »Wolkenkratzer« greift der englischsprachige Terminus höher: Nicht ein paar Wolken sollen touchiert werden, sondern der Himmel wird angekratzt, wird verletzt und zu erobern versucht.

Am 11. September kollidierten damit zwei große Bilder: Ikarus zerschmettert den Turm zu Babel. Über 3.000 Menschen verloren dabei ihr Leben, von den zahllosen psychisch nachhaltig Verstörten, die physisch überlebt haben, nicht zu reden. Das Bild der aus den Türmen stürzenden Menschen ist stumm, seltsam ruhig und ungemein eindringlich. Wie gefallene Engeln werden sie zum Bild der Hybris, die im Anspruch an die uneingeschränkte Beherrschbarkeit der Welt – und des Himmels – liegt.

›Offenbarung‹ des Johannes 9,11

Es mutet wie eine unheilvolle Voraussage an, dass genau unter der Kapitel- und Verszahl 9,11 in der ›Offenbarung‹ des Johannes steht: »Sie haben über sich einen König, den Engel des Abgrundes; sein Name ist auf hebräisch Abaddon, und im Griechischen hat er den Namen Apollyon«⁸⁹⁶. Abaddon bedeutet im Hebräischen »Untergang, Vertilgung, Abgrund«; Apollyon steht im Griechischen für »der Verderbende«.

Der Vers ist Teil der Posaunenvisionen der neutestamentlichen ›Offenbarung‹ des Johannes; es sind Visionen, die sieben Engel mitteilen, nachdem das letzte Siegel des Buches mit den sieben Siegeln geöffnet wurde und damit das definitive Ende der bisherigen Welt begonnen hat: »Und als das Lamm das siebente Siegel brach, entstand im Himmel eine Stille, die erst nach einer halben Stunde endete. Und die sieben Engel, die die sieben Posaunen hatten, machten sich bereit, in ihre Posaunen zu stoßen.«⁸⁹⁷

Diese Verse werden auch eingangs und zum Ende von Ingmar Bergmans 1957 uraufgeführtem Film ›Das siebente Siegel‹ zitiert, in dem ein Ritter mit dem Tod um sein Leben Schach spielt und letztlich verliert: In einer spätmittelalterlichen Szenerie sucht der vom Kreuzzug aus dem Heiligen Land zurückgekehrte Ritter Antonius Block im Angesicht des nahenden Endes nach Gott. Sein nahendes Ende ist zum einen ins Bild gesetzt durch die um ihn herum wütende Pest, zum anderen durch den personifizierten Tod, der ihn holen will. Den naiven Glauben hat Antonius Block verloren, aber ohne ihn sind Leben und Tod für ihn bedeutungslos. »›Das siebente Siegel‹ ist eine Allegorie mit einem sehr einfachen Thema: der Mensch, seine ewige Suche nach Gott und dem Tod als einziger Sicherheit«⁸⁹⁸, schreibt Ingmar Bergman im Vorwort zu seinem Drehbuch. Hier verknüpft sich der Filmtitel mit der Vision des fünften Posaunenengels der ›Offenbarung‹: Schreckliche Kreaturen sollen aus der Hölle kommen und die Menschen foltern, die sich nach dem Tode sehnen, aber nicht sterben – eine Vision, die in den existentialistischen fünfziger Jahren des 20.

⁸⁹⁶ Offb. 9,11.

⁸⁹⁷ Offb. 8,1.

⁸⁹⁸ Bergman 1963, S. 7.

Jahrhunderts angesichts des Kalten Krieges und seiner Massenvernichtungswaffen so visionär nicht gewesen sein mochte.

In der ›Offenbarung‹ wird die Welt durch die Visionen der sieben Engel mit Posaunen und einem achten mit einem Rauchfass zerstört. Die Vision des fünften Engels der Apokalypse, in dessen Kontext der oben zitierte Vers steht, handelt vom Fall Lucifers und der mit ihm verbundenen Engel: »Und der fünfte Engel posaunte: und ich sah einen Stern, gefallen vom Himmel auf die Erde; und ihm ward der Schlüssel zum Brunnen des Abgrunds gegeben. Und er tat den Brunnen des Abgrunds auf; und es ging auf ein Rauch aus dem Brunnen wie ein Rauch eines großen Ofens, und es ward verfinstert die Sonne und die Luft von dem Rauch des Brunnens. Und aus dem Rauch kamen Heuschrecken auf die Erde; und ihnen ward Macht gegeben, wie die Skorpione auf Erden Macht haben. Und es ward ihnen gesagt, dass sie nicht beschädigen das Gras auf Erden noch ein Grünes noch einen Baum, sondern allein die Menschen, die nicht haben das Siegel Gottes an ihren Stirnen. Und es ward ihnen gegeben, dass sie sie nicht töteten, sondern sie quälten fünf Monate lang; und ihre Qual war wie eine Qual vom Skorpion, wenn er einen Menschen schlägt. Und in den Tagen werden die Menschen den Tod suchen, und nicht finden; werden begehren zu sterben, und der Tod wird vor ihnen fliehen. Und die Heuschrecken sind gleich den Rossen, die zum Kriege bereit sind; und auf ihrem Haupt wie Kronen, dem Golde gleich, und ihr Antlitz gleich der Menschen Antlitz; und hatten Haare wie Weiberhaare, und ihre Zähne waren wie die der Löwen; und hatten Panzer wie eiserne Panzer, und das Rasseln ihrer Flügel wie das Rasseln an den Wagen vieler Rosse, die in den Krieg laufen; und hatten Schwänze gleich den Skorpionen, und es waren Stacheln an ihren Schwänzen; und ihre Macht war, zu beschädigen die Menschen fünf Monate lang. Und hatten über sich einen König, den Engel des Abgrunds, des Name heißt auf hebräisch Abaddon, und auf griechisch hat er den Namen Apollyon. Ein Wehe ist dahin; siehe, es kommen noch zwei Wehe nach dem.«⁸⁹⁹ Es ist, als wäre der Engel des Abgrunds, den Johannes in Vers 9,11 der ›Offenbarung‹ heraufbeschwört, an 9/11 beteiligt gewesen.

⁸⁹⁹ Offb. 9,1–12.

Richard Drew, ›The Falling Man‹

9/11, der 11. September 2001, ist vielleicht der am Tag, an dem bislang am meisten fotografiert und gefilmt wurde. Auch wenn das Ausmaß der Katastrophe im Zuge der Ermittlungen und der Aufklärung erst nach und nach transparent wurde, haben sich die medial verbreiteten Bilder des 11. September unmittelbar und unauslöschlich ins Gedächtnis eingeprägt. Im Zusammenhang dieser Arbeit sind die Fotos von besonderer Bedeutung, die einzelne Menschen zeigen, die sich auf der Flucht vor dem Tod durch Ersticken oder Verbrennen in den Tod durch Fall und Aufprall stürzten.

Wie fallende Engel stürzen sie vor der auf manchen Fotos rauchverhüllten, auf anderen in der Morgensonne gleißenden Fassade der Türme des World Trade Center aus Todesgefahr in den sicheren Tod.



Abb. 65: World Trade Center, New York, 11. September 2001, Fotografie⁹⁰⁰

⁹⁰⁰ Abb.: <http://www.hogville.com/wtc/1041347.jpg>.



Abb. 66: David Surowiecki, World Trade Center, New York, 11. September 2001, Fotografie⁹⁰¹

Richard Drew, Fotograf für Associated Press, hat am 11. September 2001 um genau 9 Uhr 41 und 15 Sekunden Ortszeit ein Foto eines solchen Stürzenden gemacht, das zur tragischen Ikone der Katastrophe des 11. September 2001 wurde. Nicht nur der Theologe Mark D. Thompson attestierte ›The Falling Man‹ diesen Status: »Perhaps the most powerful image of despair at the beginning of the twenty-first century is not found in art, or literature, or even popular music. It is found in a single photograph.«⁹⁰²

Die Eigenständigkeit dieses Fotos als Ikone wird umso deutlicher, wenn man die Umstände seiner Entstehung hinzuzieht: Richard Drew »inserted the disc from his digital camera into his laptop and recognized, instantly, what only his camera had seen – something iconic in the extended annihilation of a falling man. He didn't look at any of the other pictures in the sequence, he didn't have to.«⁹⁰³

⁹⁰¹ Abb.: <http://iconicphotos.wordpress.com/tag/richard-drew/>.

⁹⁰² zitiert nach http://en.wikipedia.org/wiki/The_Falling_Man.

⁹⁰³ Junod 2009.



Abb. 67: Richard Drew / ap, »The Falling Man«, New York City, 11. September 2001, 9:41:15 h, Fotografie⁹⁰⁴

Die Kritik an der Veröffentlichung des Bildes, das in zahlreichen Zeitungen und Zeitschriften wiedergegeben wurde, war groß; dem Fotografen und den Medien, die das Foto abdruckten, wurde vorgeworfen, vor allem den Voyeurismus des Publikums zu bedienen und die Privatsphäre des Stürzenden und seiner Hinterbliebenen zu verletzen. So erschien das Bild in den meisten Zeitungen nur einmal, am 12. September 2001.

Richard Drew kommentierte diese Debatte so: »This is how it affected people's lives at that time, and I think that is why it's an important picture. I didn't capture this person's death. I captured part of his life. This is what he decided to do, and I think I preserved that.«⁹⁰⁵ Die Ikone wurde zum Tabu. Und gleichwohl behielt sie ihren Charakter als Erinnerungsbild: »[...] the Falling Man is falling through more than the blank blue sky. He is falling through the vast spaces of memory and picking up speed [...] falling through time as well as falling through space«⁹⁰⁶.

⁹⁰⁴ Abb.: <http://www.rtl2.de/37263.html>.

⁹⁰⁵ zitiert nach Howe 2001.

⁹⁰⁶ Junod 2009.

Die Suche nach der Identität des Stürzenden wurde mit ähnlichen Vorwürfen konfrontiert. Manche sahen dagegen in dieser Recherche den Versuch, der Katastrophe des 11. September Namen und Gesicht zu geben, ein Opfer stellvertretend für die rund 3.000 Toten aus der Masse heraus zu individualisieren. Bei dem Mann, der sich wie rund 200 weitere Menschen aus dem Rauch und der Hitze, die sich in den Türmen entwickelt hatten, in den sicheren Tod stürzte, könnte es sich um den Toningenieur Jonathan Briley gehandelt haben, der im Restaurant ›Windows of the World‹ gearbeitet hatte, das sich im 106., dem obersten, Stock des Nordturms befand. Dass er es sein könnte, schlossen auch Jonathan Brileys Angehörige nicht aus. Andere vermuten, dass es sich bei dem ›Falling Man‹ um Norberto Hernandez handele, Konditor im Restaurant ›Windows of the World‹.

Richard Drew hat über den von ihm fotografierten ›Falling Man‹ gesagt: »I've looked at it as an ›Unknown Soldier‹ that I hope represents everyone who had that same fate that day«⁹⁰⁷. So steht ›The Falling Man‹ zum einen stellvertretend für die Opfer des 11. September, aber auch stellvertretend für alle, die im, wenn man den Begriff des Soldaten beim Wort nimmt, Krieg der Feinde der westlichen Welt ihr Leben gelassen haben.

Ähnlich argumentiert der amerikanische Journalist Tom Junod in einem 2003 erstmals erschienenen Artikel: »One of the most famous photographs in human history became an unmarked grave, and the man buried inside its frame – the Falling Man – became the Unknown Soldier in a war whose end we have not yet seen [...] The picture is his cenotaph, and like the monuments dedicated to the memory of unknown soldiers everywhere, it asks that we look at it, and make one simple acknowledgement. That we have known who the Falling Man is all along.«⁹⁰⁸ Das Foto wird zur anonymen Grabstätte. In diesem Bild ist der ›Falling Man‹ beigesetzt. Zugleich wird die Anonymität zur Stellvertreterschaft, sein Grabmal zum Mahnmal.

Michael Jehn hat Richard Drews Foto in einer filigranen Bleistiftzeichnung wiedergegeben; sie ist von der Fotografie, sieht man einmal von der Farbigkeit des einen oder dem Monochromen des anderen Bilds ab, kaum zu unterscheiden. Es

⁹⁰⁷ Stern 2011.

⁹⁰⁸ Junod 2009.

macht den Eindruck, als habe der Zeichner mit der Akkurateesse seines Strichs das Grauen zu fassen, unter Kontrolle zu bringen und damit zu bannen versucht.



Abb. 68: Michael Jehn, Image #2718, The September 11 Digital Archive, 14 January 2005, Bleistift auf Papier⁹⁰⁹

Michael Jehn kommentiert sein Werk: »Merely shading the columns took about eight hours, despite the redundancy, but I considered it almost a gesture of respect, as if to say ›Drawing this little person, this soon-to-be-extinguished life falling against the enormous, scaleless facades of the towers, was worth the many hours it took to create the image.‹ It's a gesture of remembrance, and a reminder of the carnage that none of us should give ourselves the luxury of denying.«⁹¹⁰

⁹⁰⁹ Abb.: <http://911digitalarchive.org/images/details/2718>.

⁹¹⁰ zitiert nach http://911digitalarchive.org/repository_object.php?object_id=34220.

Im zeichnerischen Nachvollzug wird aus der Momentaufnahme ein Erinnerungsbild, so wie aus der Momentaufnahme durch ihren vielfachen, wenn auch meist einmaligen und also gleichzeitigen Abdruck in Zeitungen eine Ikone wurde.

Tom Junod fasst den Fall dieses einzelnen Mannes, der für viele steht, in Worte, die an die Beschreibung eines gefallenen Engels erinnern – ein Wesen, das zugleich fliegt und fällt und darin einen rebellischen, fast schon stolzen Zug hat: »Although he has not chosen his fate, he appears to have, in his last instants of life, embraced it. If he were not falling, he might very well be flying. He appears relaxed, hurtling through the air. He appears comfortable in the grip of unimaginable motion. He does not appear intimidated by gravity's divine suction or by what awaits him. [...] Though oblivious to the geometric balance he has achieved, he is the essential element in the creation of a new flag, a banner composed entirely of steel bars shining in the sun. Some people who look at the picture see stoicism, willpower, a portrait of resignation; others see something else – something discordant and therefore terrible: freedom. There is something almost rebellious in the man's posture, as though once faced with the inevitability of death, he decided to get on with it; as though he were a missile, a spear, bent on attaining his own end.«⁹¹¹

Thomas Hoepker

Ein anderes Foto vom 11. September 2001 hat der Magnum-Fotograf Thomas Hoepker in Williamsburg aufgenommen.

Die – nicht gestellte – Szenerie erinnert in der Nonchalance der im Vordergrund wiedergegebenen Figuren an Pieter Brueghels Bild vom ›Fall des Ikarus‹, von dem oben ausführlicher die Rede war. Wie dort der Bauer, der Schiffer und die anderen dem stürzenden Ikarus keine Beachtung schenken, scheinen hier die von Thomas Hoepker fotografierten Ausflügler oder Mittagspäusler keine Notiz von dem Geschehen in Manhattan zu nehmen, auch wenn dies aus akustischen wie visuellen Gründen fast unvorstellbar ist.

⁹¹¹ Junod 2009.



Abb. 69: Thomas Hoepker, 9/11 From Brooklyn, Fotografie⁹¹²

Und wie bei Brueghel der Bildbetrachter erst einmal nach dem in der Bildbezeichnung genannten Ikarus suchen muss, wird auch bei der Betrachtung von Hoepkers Foto erst auf den zweiten Blick deutlich, welchen Moment der Fotograf hier festgehalten hat. Frank Rich kommentierte in der ›New York Times‹: »This is a country that likes to move on, and fast. The young people in Mr. Hoepker's photo aren't necessarily callous. They're just American.«⁹¹³

Der Fotograf selbst ging vorsichtig mit seinem Bild um – mit der Veröffentlichung wie mit der Interpretation. Erst vier Jahre nach 9/11 gab er das Foto zur Veröffentlichung frei, und noch 2006 verwahrte er sich in einem Artikel gegen vorschnelle Schlüsse wie den Frank Richs: »Was this the callousness of a generation, which had seen too much CNN and too many horror movies? Or was it just the devious lie of a snapshot, which ignored the seconds before and after I had clicked the shutter? Maybe this group had just gone through agony and catharsis or a long-concerned discussion? Was everyone supposed to run around with a worried look on that day or the weeks after 9/11?«⁹¹⁴

⁹¹² Abb.: <http://iconicphotos.wordpress.com/2010/06/17/911-thomas-hoepker/>.

⁹¹³ <http://iconicphotos.wordpress.com/2010/06/17/911-thomas-hoepker/>.

⁹¹⁴ Thomas Hoepker, I took That 9/11 Photo; zitiert nach http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2006/09/i_took_that_911_photo.html



Abb. 70: Brigitte Maria Mayer, 9/11, Fotografie, Montage, 79 x 45,7 cm⁹¹⁵

Die Fotografin Brigitte Maria Mayer hat in ihrer Arbeit ›9/11‹ eine Aufnahme der einstürzenden Türme des World Trade Centers mit einer Darstellung der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies, dem Ur-Fall der Menschheit, verbunden: »Das fotografische Ikon dient hier gleichzeitig als Träger einer historischen Bedeutung und ihrer Aktualisierung, womit Mayer die Ikonisierung des Einzelbildes wiederholt und fortschreibt«⁹¹⁶, kommentiert Stephanie Bunk. Anders als etwa bei John Milton gehen Brigitte Maria Mayers Adam und Eva nicht Hand in Hand und im Rahmen des Möglichen zuversichtlich aus dem verlorenen Paradies in die Welt hinein. Die in das Foto vom Zusammensturz des World Trade Center montierte männliche Figur verbirgt ihr Gesicht in den von Ruß und Asche gezeichneten Händen, während die weibliche Figur ihre Nacktheit zu bedecken versucht.

Das Motiv der Vertreibung der Amerikaner aus ihrem Paradies, die mit dem 11. September 2001 zu datieren ist, findet sich auch in Israel Horovitz' Theaterstück ›3 Weeks After Paradise‹, das schon im November 2001 in New York zur Premiere kam.⁹¹⁷

⁹¹⁵ Abb.: http://www.kas.de/upload/bilder/brigitte_m/fotos/b_mayer11_9.jpg.

⁹¹⁶ Bunk 2004, S. 39.

⁹¹⁷ vgl. dazu Uka 2004.

Gerhard Richter, ›September‹

Gerhard Richter nimmt in seinem Gemälde ›September‹ einen anderen Moment in den Blick – auf seinem Bild sind keine Menschen zu sehen, keine Opfer, nur eines der gekidnappten Flugzeuge und die oberen Partien der beiden Türme erscheinen auf der Bildfläche. Das Flugzeug sieht selbst wie ein fallender Engel aus.



Abb. 71: Gerhard Richter, ›September‹, 2005, Öl auf Leinwand, 52 x 72 cm, Werkverzeichnis: 891-5, heute The Museum of Modern Art, New York⁹¹⁸

Gerhard Richter befand sich am 11. September 2001 ebenfalls in einem Flugzeug nach New York, sein Flug aber wurde nach Halifax umgeleitet. Der Kunsthistoriker Robert Storr stellt in einem Videobeitrag eine Verbindung zu Gerhard Richters in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts entstandenen Bildern zum Themenkomplex der Roten Armee Fraktion her, differenziert aber dahingehend, dass sich die Bilder, dass sich Terrorismus in Deutschland vom Anschlag vom 11. September 2001 grundsätzlich unterscheidet: Während es der RAF vor allem darum gegangen sein, zu zeigen, dass etwas gemacht werden, etwas geschehen könne, sei es Ziel der Attentäter des 11. September gewesen, Macht zu zerstören. Zudem spiele Richters Erinnerung an die Bombardierung seiner Heimatstadt Dresden, einen militärischen

⁹¹⁸ Abb.: <http://www.ksta.de/kultur/richter-ueber-sein-bild-das-teuflische-schoene,15189520,13181754.html>.

Akt, der eine Unzahl ziviler Opfer billigend in Kauf genommen hatte, eine Rolle bei der Entstehung des Gemäldes ›September‹. Weiter erwähnt Storr in diesem Zusammenhang die zahlreichen Gemälde Gerhard Richters, die Fliegerangriffe, militärische und zivile Flugzeuge darstellen: »Richter griff etwas auf, bei dem der Symbolismus der Täter der erste Schritt zum Verständnis war, und dann schuf er ein Gemälde über all diese Mehrdeutigkeiten.«⁹¹⁹

In der Verwaschenheit des Strichs ist das Tempo wie in einer Bewegungsaufnahme festgehalten, mit dem in dieser Momentaufnahme das zweite Flugzeug in den Südturm des World Trade Centers einschlug und in der Konsequenz beide Türme zum Einsturz brachte. Das Bild zeigt also den Moment der katastrophalen Zerstörung der Gebäude und des Sterbens von über 3.000 Menschen. Der Moment der Zerstörung, der Gegenstand ist, wird im Prozess seiner Darstellung ebenso festgehalten; die Malweise korrespondiert dem Inhalt: Richter schabt nach der Fertigstellung Teile der oberen Malschicht wieder ab bzw. verwischt sie, so dass zum einen der Malgrund, also die Leinwand, sichtbar wird und zum anderen die kontrastierenden, zum Teil komplementären Farben zu Graubraun verschwimmen.⁹²⁰ Robert Storr misst auch dem Format, das Richter für sein ›September‹-Bild gewählt hat, Bedeutung zu: Anders als es die Tradition eines Historienbildes erwarten lässt, ist das Bild mit 52 x 72 cm verhältnismäßig klein; es nimmt in seinem Format die Dimensionen eines Fernsehbildschirms auf, über den vermittelt die meisten Menschen die Ereignisse des 11. September 2001 weltweit wahrgenommen haben.

Art Spiegelman, ›In the Shadow of No Towers‹.

Einen anderen Weg, mit den Fernsehbildern des 11. September und ihrer Farbigkeit umzugehen, wählt Art Spiegelman mit seinem Comicbuch ›In the Shadow of No Towers‹.

Am 24. September 2001 erschien der ›New Yorker‹ erstmals scheinbar ohne Titelillustration – das Cover präsentierte sich ganz schwarz. Dies ist allerdings nur

⁹¹⁹ vgl. <http://www.gerhard-richter.com/videos/works-2/september-38>.

⁹²⁰ vgl. Robert Storr in: <http://www.gerhard-richter.com/videos/works-2/september-38>.

auf den ersten Blick so, denn der zweite macht deutlich, dass hier durchaus mit Illustration gearbeitet wurde: Art Spiegelman verwendete für seinen Titel ein mattes und ein glänzendes Schwarz, die, übereinander gedruckt, die Silhouetten der Twin Towers zeigen. Dieser Titel ist auch das Cover seines Comic-Buchs ›In the Shadow of No Towers‹. Diese schwarz-auf-schwarzen Schatten wirken »wie ein Gegengift gegen die immer gleichen bunten Fernsehbilder, die am 11. September so oft wiederholt worden waren. Während in den Loops auf den Fernsehschirmen immer wieder das Passagierflugzeug in das 110 Stockwerke hohe Gebäude steuert, das Hochhaus immer wieder einstürzt, die Rauchwolke sich immer wieder über die Stadt ausbreitet, um eine Vorstellung davon zu geben, was in der vielleicht einzigen kosmopolitischen Stadt dieser Welt vor sich ging, verweigerte das schwarze Cover des ›New Yorker‹ eben diese Vorstellung, ja, jede Hoffnung auf Vorstellbarkeit.«⁹²¹

Ole Frahm sieht in Spiegelmans Cover zugleich einen Gegenentwurf zu den omnipräsenten Fernsehbildern wie ein originäres Werk: »Der Comicproduzent Art Spiegelman [...] gab der akuten Trauer ein Bild, das noch heute und auf die nächsten Jahre daran erinnern kann, wie schwierig es ist, ein Bild für den Verlust, ein Bild für ein derartiges Ereignis, ein Bild eben für diese Trauer zu finden. Ein Bild zumal, das aufgrund der Unheimlichkeit der Situation in die ungewisse, fraglos düstere Zukunft weist. Das Schwarze der Türme lässt sich als Schatten sehen, der auf den kommenden Ereignissen liegen würde.«⁹²²

Diesen Schatten werfen die Twin Towers, obwohl (oder weil) sie nicht mehr sind – ›In the Shadow of No Towers‹ heißt denn auch die zehnteilige Comicserie, die ab September 2002 Folge für Folge ganzseitig zunächst in der deutschen Wochenzeitung ›DIE ZEIT‹ publiziert wurde.

Art Spiegelman stellt sich in der zweiten Folge seines Comics selbst als ›wrong minded‹ vor: Zwischen Osama bin Laden mit blutigem Säbel einerseits und George W. Bush mit vorgehaltener Pistole andererseits schläft ein von seinem selbst diagnostizierten »post-traumatic stress disorder«⁹²³ erschöpfter Zeichner mit Maus-

⁹²¹ Frahm 2004, S. 169.

⁹²² Frahm 2004, S. 170.

⁹²³ Spiegelman 2004, S. 2.

Maske, der sich als »heartbroken narcissist«⁹²⁴ charakterisiert, hinter ihm an der Wand ist eine Suchanzeige zu sehen, in der es heißt: »Missing: A. Spiegelman's Brain. last seen in Lower Manhattan, mid-September 2001«⁹²⁵. Seine Traumatisierung durch den Holocaust – repräsentiert durch das Selbstportrait mit Maus-Maske – wird überlagert durch seine Traumatisierung durch den 11. September 2001. Darin geht er so weit, dass er, indem er seine Verletztheit mit der New Yorks identifiziert, zu verstehen glaubt, warum einige Juden Berlin auch nach der »Kristallnacht« nicht verlassen haben. Aus dem »rootless cosmopolitan«, als der er sich bislang verstanden hatte, wird ein »rooted cosmopolitan«: »Though he'd never own a › I ♥ NY‹ t-shirt, he had a pang of affection for his familiar, vulnerable streets.«⁹²⁶ So lassen sich die Folgen des Comics ›In the Shadow of No Towers‹ auch als Alptraum lesen, den der von den traumatisierenden Ereignissen niedergeschlagene ›Maus‹-Zeichner träumt.

Die Türme, die es in Spiegelmans Buch nurmehr als glühende, langsam erkaltende Gerippe gibt, werfen ihre Schatten auf sämtliche Comic-Folgen und damit auf das ganze geschilderte private wie öffentliche Geschehen. Im Medium des Comics, das vor allem durch die Zeichnung wirkt, sind die Türme, anders etwa als in Erzählungen, Reportagen und Romanen, real vorhanden, sie sind sichtbar. Sie »entsprechen keiner Repräsentation, sondern einer Reflexion [...] Sie beanspruchen eine eigene, materiale Realität als Zeichen, als Reflexion eines Geschehens, das ebenso real ist wie die Zeichen selbst. Es fehlt hier nicht an Realität, nein, schon die Zeichen sind zuviel. Sie werfen Schatten jenseits ihrer eigenen Darstellung. In diesem Schatten erinnern die Zeichen dieser Zeitungsseite an den 11. September.«⁹²⁷

Art Spiegelman zieht in seinen Comic eine weitere Ebene ein, indem er ältere Comic-Klassiker zitiert, z. B. ›The Katzenjammer Kids‹, als die er sich und seine Frau auf der Suche nach der gemeinsamen Tochter darstellt. ›The Katzenjammer Kids‹ ist die älteste noch fortgeführte Comicreihe, erstmals am 12. Dezember 1897 im ›American Humorist‹, einer Sonntagsbeilage des ›New York Journal‹ erschienen und von dem aus Heide (Holstein) stammenden, im Alter von sieben Jahre in die USA immigrierten

⁹²⁴ Spiegelman 2004, S. 2.

⁹²⁵ Spiegelman 2004, S. 2.

⁹²⁶ Spiegelman 2004, S. 3.

⁹²⁷ Frahm 2004, S. 174f.

Deutschen Rudolph Dirks begonnen. Inspiriert von Wilhelm Buschs Figuren Max und Moritz denken sich die beiden Zwillingssprotagonisten Hans und Fritz einen Streich nach dem anderen aus. Hans und Fritz werden von Art Spiegelman bildlich zitiert und dienen zugleich als Folie der Interpretation für das Geschehen des 11. September: In der fünften Folge des Comics erscheinen sie als »Tower Twins«, aber – und das ist die nahegelegte Schlussfolgerung – anders als sonst haben sie nichts auf dem Kerbholz. Zugleich aber werden die Vereinigten Staaten als zwar nicht Verursacher, aber jedoch Verschlimmerer einer Katastrophe dargestellt: Die ›Katzenjammer Kids‹, die in Flammen stehen, wenden sich hilferufend an einen zeitunglesenden älteren Herrn mit einem in stars-and-stripes-Muster gestalteten Zylinder. Der gießt im Wortsinn Öl ins Feuer, woraufhin die Kids zu Skeletten verbrennen. Als nächstes wendet er sich mit einer pump gun einem Hornissenschwarm zu, mit dem auch ein Insekt mit dem Konterfei Saddam Husseins angeschossen wird. Die Hornissen kehren, wie ein Fliegerangriff ins Bild gesetzt, zurück, der ältere Herr sucht Schutz in seinem Haus und ruft den bedrohten Kids in dem den ›Katzenjammer‹-Comics eigenen deutsch akzentuierten Englisch hinterher: »Ha! Stoopid buggers! Sting again dose Noo York smart aleckers, und see if I care!«⁹²⁸ zu. Diese Folge verdreifacht somit das persönliche und nationale Trauma: Zu Holocaust und 11. September kommt der Irakkrieg hinzu.

Gefallene Engel kommen in Art Spiegelmans Comic-Buch nicht in Gestalt der Türme selbst vor. Der Zeichner und Autor beschreibt sich selbst als gefallenen Engel, wenn er sagt: »after all, desaster is my muse!«⁹²⁹. Seine Inspiration, Comics zu zeichnen, setzt die Katastrophe voraus, den Holocaust für sein zweibändiges Comicbuch ›Maus‹ und die Anschläge des 11. September für ›In The Shadow of No Towers‹. Nach ›Maus‹, deren erster Band 1986 erschien, hatte Spiegelman vor allem Cover für den ›New Yorker‹ und Comics für Kinder gezeichnet. Erst als »eine Katastrophe geschah, die den nachgeborenen Spiegelman in ihrer Monströsität an den Holocaust erinnerte – nur dass er sie diesmal am eigenen Leib erlebte«⁹³⁰, konnte er an sein Genre anschließen.

⁹²⁸ Spiegelman 2004, S. 5.

⁹²⁹ Spiegelman 2004, o. S.

⁹³⁰ Steinaecker 2011.

So zeigt die sechste Folge des Comics Spiegelman selbst als »falling man«, so stellt er sich auch inmitten einer lackschwarz auf mattschwarz gedruckten fallenden Menschenmenge als einziger in blauen und weißen Tönen leicht sichtbar im Autorenportrait in der hinteren Klappe des Buchs dar.

Spiegelmans Fall wird zu einer tour d'horizon seiner Erinnerung von den Traumata der älteren und jüngeren Vergangenheit bis hin zur aktuellen Wirtschafts- und Finanzkrise – der im Fall taumelnde Zeichner landet nicht, sondern fällt immer weiter durch die sich überlagernden traumatischen Erlebnisse. An seiner Statt sitzt ein obdachloser Bettler, zwischen Geldsäcken an eine Mülltonne gelehnt, auf der Straße: »he keeps falling through the holes in his head, though he no longer knows which holes were made by Arab terrorists way back in 2001, and which ones were *always* there. He is haunted now by the images he *didn't* witness ... images of people tumbling to the streets below ... especially one man (according to a neighbour) who executed a graceful Olympic dive as his last living act. But in the economic dislocation that has followed since that day, he has witnessed *lots* of people landing in the streets of Manhattan.«⁹³¹

Eine der Obdachlosen, der der Zeichner immer wieder begegnet, ist eine russische Frau, die ihn in russischer Sprache antisemitisch beschimpft, bis sie eines Tages verschwunden ist. Die inneren Bilder, die sie sieht, fasst Spiegelman in einem im Stil Robert Crumbs gezeichneten und mit an Hieronymus Bosch erinnernden Anleihen versehenen Fegefeuerbild zusammen, das voller Fallender ist: Höllenhunde, stürzende Menschen, brennende Flugzeuge und berstende Türme. »Her inner demons had broken loose and taken over our shared reality«⁹³², heißt die Beschriftung dieses Panels – hier überlagern sich der Holocaust und der 11. September in der ideologisierten Schuldzuweisung allen Unglücks an die Juden.

Dem Bildcode Art Spiegelmans entsprechend, fällt im letzten Panel dieser Folge eine kleine Maus, aus einem Alptraum erwachend, aus ihrem Bett. Alle Traumata münden in dem Ausruf: »The sky is falling!!!«⁹³³ Aus dem bzw. den vom Himmel Stürzenden wird der (Ein-) Sturz des Himmels selbst.

⁹³¹ Spiegelman 2004, S. 6 (Hervorhebungen im Text).

⁹³² Spiegelman 2004, S. 6.

⁹³³ Spiegelman 2004, S. 9.



Abb. 72: Art Spiegelman, Im Schatten keiner Türme, Tusche auf Papier, 2002⁹³⁴

Folgerichtig kehrt die siebte Sequenz des Comics Himmel und Erde um – der Zeichner scheint auf dem Boden zu stehen, schwebt aber in Wirklichkeit kopfüber in den Wolken; scheinbar im Himmel, in Wirklichkeit aber in den Wolken zieht sich eine Demonstration amerikanischer Bürger durch mehrere Panels, die »God bless America!« und »Hallelujah! We're falling up!« skandieren.⁹³⁵ Das Leben in der verkehrten Welt, nachdem der Himmel eingestürzt ist, kann nur mit einem Hinauffallen weitergehen. Damit ist ebenso die schier unendliche Anpassungsfähigkeit des Menschen benannt, die hier insbesondere auf die Amerikaner bezogen wird, wie auch die fortdauernd auf den Kopf gestellte Welt, in der sich alle so schnell zurechtfinden, dass selbst die Schwerkraft wirkungslos ist. Die gefallen Engel Amerikas fallen einfach wieder hinauf. Fritz Göttler resümiert in seiner Rezension in der ›Süddeutschen Zeitung‹: »Nirgendwo sonst gibt es diese unglaubliche Menge an Taumel und Stürzen, an Momenten des freien Falls: In seinem phantastischen Disaster-Comic-Buch zum 11. September sucht der New Yorker Cartoonist Art Spiegelman sein verlorengegangenes Gleichgewicht – und findet es auf persönlich neurotischer Ebene.«⁹³⁶

⁹³⁴ Abb.: http://www1.wdr.de/themen/kultur/spiegelman110_v-ARDFotogalerie.jpg.

⁹³⁵ Spiegelman 2004, S. 7.

⁹³⁶ Göttler 2011.

Eric Fischl, ›Ten Breaths‹

Der 1948 geborene amerikanische Maler und Bildhauer Eric Fischl beginnt 2002 eine Serie von Gouachen, die fallende bzw. stürzende oder gefallene bzw. gestürzte Menschen zeigen. Die Zeichnungen entstehen vor dem Hintergrund seiner Eindrücke des 11. September 2001, aber auch anderer Katastrophen der jüngsten Geschichte wie der Überflutung in New Orleans oder der Autobombenanschläge in Bagdad und im Gaza-Streifen. Sie werden zu Bronze- oder Polyesterharzgußskulpturen ausgearbeitet. Die Serie, deren Titel ursprünglich ›Tenebrae‹ sein sollte, ist ›Ten Breaths‹ überschrieben.



Abb. 73: Eric Fischl, Ten Breaths: Samaritan, 2007/2008, Bronze, 117 x 132 x 117 cm⁹³⁷

⁹³⁷ Abb.: <http://www.artnet.com/ag/fineartdetail.asp?wid=425960651&gid=191397>.

Die bekannteste Skulptur der Serie ist ›Tumbling Woman‹ und nimmt explizit Bezug auf den 11. September 2001.



Abb. 74: Eric Fischl, Studie zu: Tumbling Woman, Gouache auf Papier, 2001, 102 x 152 cm⁹³⁸

Die Skulptur wurde in einer verkleinerten Ausführung im New Yorker Rockefeller Center ausgestellt und zog vehemente öffentliche Kritik auf sich: Effektheischend und rücksichtslos in Bezug auf die Gefühle der Hinterbliebenen des 11. September sei das Werk Fischls. Der Kurator des Museum of Modern Art sah sich gar mit Bombendrohungen konfrontiert. Der Einwand des Künstlers, dass Menschen, die nahe Angehörige durch einen Terroranschlag verloren hätten, kaum solcherlei Bombendrohungen wahr machen würden, fruchtete nicht. Nach kurzer Zeit wurde die Skulptur wieder aus dem öffentlichen Raum entfernt.

Der Künstler sah sich in seiner Absicht massiv missverstanden: Während er ein Zeichen für den allgemeinen Schmerz, für das Leiden der Gesellschaft als ganzer setzen wollte, wurde seine Arbeit von den Hinterbliebenen der Opfer des 11. September als jeweils individuelle Repräsentation eines speziellen Opfers aufgefasst.

⁹³⁸ Abb.: http://www.ericfischl.com/html/en/paper/watercolors/watercolors_00_2001_063.html.



Abb. 75: Eric Fischl, Ten Breaths. Tumbling Woman II, Bronze, 2002, 66 x 120 x 66 cm (hier ausgestellt im Rockefeller Centre, New York)⁹³⁹

Eric Fischl kommentierte: »I was trying to say something about the way we all feel [...] but people thought I was trying to say something about the way they feel – that I was trying to take away something only they possessed. They thought that I was trying to say something about the people they lost. [...] I was ashamed to have added to anybody's pain.«⁹⁴⁰ Durch diese Ablehnung sah sich der Künstler in seinem Bedürfnis nach Anteilnahme zurückgewiesen: »I wasn't trying to make a universal monument to sum up the entire experience of 9/11. The kind of response that I was wanting to get was one in which people would allow me to share in the experience, the holding up, the sitting with – so of course the response of ›Get this out of here, you can't feel this‹ or ›You can't make us feel this way‹ was incredibly hurtful.«⁹⁴¹

Der Versuch der Beteiligung Fischls, der während der Anschläge nicht in New York gewesen war, schlug in das Gegenteil um, den Ausschluss, den Fall des Künstlers selbst. Gleiches gelte auch für die Kunst selbst, wie Eric Fischl urteilt. Kunst habe in

⁹³⁹ Abb.: http://www.ericfischl.com/html/en/public/tumbling/TW_01.html.

⁹⁴⁰ zitiert nach Junod 2009.

⁹⁴¹ Fischl 2002.

schweren Zeiten mehr als Unterhaltung, etwas anderes als ein Spielplatz zu sein: »People wanted to have art as a playground and as entertainment. And that's fine in good times, but when something terrible or powerful or meaningful happens, you want an art that speaks to that, that embraces the language that would carry us forward, bring us together, all of that stuff. I think that 9/11 showed us that as an art world we weren't quite qualified to deal with this.«⁹⁴² Neun Monate hatte Fischl an der Skulptur gearbeitet. Tom Junod interpretiert Fischls Skulptur als Erlöserfigur, deren Erlösungsangebot aber zurückgewiesen werde: »As he transformed a woman tumbling on the floor into a woman tumbling through eternity, he succeeded in transfiguring the very local horror of the jumpers into something universal – in redeeming an image many regarded as irredeemable. Indeed, ›Tumbling Woman‹ was perhaps the redemptive image of 9/11 – and yet it was not merely resisted; it was rejected.«⁹⁴³

Seine ›Tumbling Woman‹ hat der Künstler als Memento der Verletzbarkeit des Menschen konzipiert, wie er mit ihr auch daran zu erinnern versucht, dass die Anschläge vom 11. September 2001 nicht nur die beiden Türme des World Trade Center zerstört, sondern vor allem über 3.000 Menschen das Leben gekostet hatten. Dieser Fingerzeig ist für Eric Fischl der eigentliche Grund, warum seine Arbeit aus dem Rockefeller Centre entfernt wurde. Seine Arbeit habe die Verdrängung durchbrochen, die teilweise sogar, wie etwa beim Abdruckverbot von Richard Drews Foto, offiziell angeordnet war: »In America we very briefly saw the leapers, jumpers, fallers. So it became harder and harder to imagine the human tragedy, and therefore ›Tumbling Woman‹ is this urban environment totally threw people with its vulnerability. All of us now saw that the images of the people who leapt or fell represented the ultimate statement of how horrible it was. To choose one death over another. People saw it as not just an American tragedy.«⁹⁴⁴

Zu Eric Fischls Serie ›Ten Breaths‹ gehört auch ein explizit so genannter fallender Engel, einmal in Polyesterharzguss, einmal im wohl zerbrechlichsten Material selbst, in Glas, ausgeführt. ›Falling Angel‹ zeigt eine anthropomorphe weibliche Figur, die, wie zum Sprung bereit, die Arme in fast kämpferischer Pose erhoben hat. Sie steht

⁹⁴² Fischl 2002.

⁹⁴³ Junod 2009.

⁹⁴⁴ Fischl 2009/1.

mit einem Bein auf einem Untergrund, der zum Teil auf wolkigen Formen, zum Teil aus spitzen Dreiecken besteht. Man ist versucht anzunehmen, dass es sich bei den spitzen Teilen um Bruchstücke ihrer Flügel handelt, denn geflügelt ist dieser kurz vor seinem Fall stehende bzw. zu ihm entschlossene Engel nicht oder nicht mehr.



Abb. 76: Eric Fischl, Falling Angel, Polyesterharzguss, 2007⁹⁴⁵

In der Glasversion ist der Untergrund noch stärker in weiche, kugelförmig anmutende und spitze, Eiskristallen gleiche Formen differenziert als in der Version aus Polyesterharzguss.



Abb. 77: Eric Fischl, Ten Breaths: Falling Angel, Glas und Polyesterharzguss, 2008, 142 x 81 x 97 cm⁹⁴⁶

⁹⁴⁵ Abb.: http://www.ericfischl.com/html/en/sculpture/2007_005.html

⁹⁴⁶ Abb.: http://www.ericfischl.com/html/en/sculpture/2008_032.html.

In einer Ausstellung, die die Mary Boone Gallery, Chelsea, New York, im Winter 2008 gezeigt hat, sind ›Falling Angel‹ und ›Tumbling Woman‹ eindrucksvoll in einem Raum inszeniert, als sei der fallende Engel der Schutzengel der Stürzenden, oder als stellten die Objekte die beiden Seiten eines Vorher-Nachher dar.

Beide Skulpturen sind in der Ausstellung hell und scharf ausgeleuchtet; die langen und exakten Schatten, die sie dadurch werfen, werden Teil des Kunstwerks und bringen es in Bewegung, den ›Falling [nicht: Fallen] Angel‹ und die ›Tumbling [nicht: Tumbled] Woman‹, ganz im Sinne des Künstlers: »The shadows are a very necessary and important part of Ten Breaths. It is the animating factor that also brings the moment into the ›other-worldliness‹. They create a cacophony of motion and urgency [...] It is in the shadows that an important part of our brains becomes active, where fantasy takes over and all that makes us feel certain and secure gives way to uncertainty and prayer. It is in the shadow world we become strong for it is here we must use our wits to survive. Shadows are the half-world. They are memory and projection. It is the shadow that reminds us of death.«⁹⁴⁷



Abb. 78: Eric Fischl, Ten Breaths: Tumbling Woman und Ten Breaths: Falling Angel in der Ausstellung in der Mary Boone Gallery, Chelsea, New York, 1. November bis 20. Dezember 2008⁹⁴⁸

⁹⁴⁷ Fischl 2009/2.

⁹⁴⁸ Abb.: <http://artobserved.com/2008/12/go-see-eric-fischl-ten-breaths-at-mary-boone-gallery-chelsea-new-york-through-december-20-2008/>.

Xu Bing, ›Where Does the Dust Itself Collect?‹

Der 1955 in Chongqing, China, geborene, 1990 in die USA emigrierte und 2008 nach China zurückgekehrte Künstler Xu Bing verarbeitet häufig Fundstücke zu Reliquien, so etwa ein von einem Panzer überrolltes Fahrrad vom Tiananmen-Platz oder Asche und eine Plastikpuppe, die er an den Tagen nach dem 11. September 2001 in Lower Manhattan aufgesammelt hat. Für seine Installation ›Where Does the Dust Itself Collect?‹, die er erstmals 2004 im National Museum and Gallery, Cardiff, zeigte, verteilte er die Asche mit seinem Atem auf den Boden der Ausstellungsfläche und schrieb, auf einem Gerüst darüber schwebend, zwei Verse eines Gedichts des chinesischen Zen-Dichters Hui-neng (638–713) in englischer Übersetzung hinein: »As there is nothing from the first, / Where does the dust itself collect?« Ulrike Münter schrieb dazu: »In Anbetracht des Schockzustandes durch die Geschehnisse des 11. September erlangt diese einerseits fundamental-philosophische, andererseits nicht zu beantwortende Frage die Funktion eines trostspendenden Mantras. Dort, wo der Verstand keine Worte mehr findet, bietet die buddhistische Haltung des stoischen Erduldens von Schmerz und Leid einen Ort, an dem Trauer zur gemeinschaftlich zu tragenden Bürde wird.«⁹⁴⁹

Auf seiner website begründet Xu Bing die Idee der Installation ebenso schlicht wie sinnfällig: »In this installation Xu Bing uses dust that he collected from the streets of lower-Manhattan in the aftermath of September 11th to attempt to understand the gravity and implications of that event. In the work, Xu Bing references the fine whitish-grey film that covered downtown New York in the weeks following 9-11, and recreates a field of dust across the gallery floor that is punctuated by the outline of a Zen Buddhist poem, revealed as if the letters have been removed from under the layer: ›The Bodhi (True Wisdom) is not like the tree; / The mirror bright is nowhere shining; / As there is nothing from the first, / Where does the dust itself collect?‹«⁹⁵⁰

Das Gedicht ist eine Antwort auf Verse des Dichters Shenxiu, der in einem lyrischen Wettstreit seine Bewunderung der Reinheit so bedichtet hatte: »The body is the bodhi tree; / The soul is like the mirror bright / Take heed to keep it always clean /

⁹⁴⁹ Münter 2006.

⁹⁵⁰ zitiert nach

http://www.xubing.com/index.php/site/projects/year/2011/where_does_the_dust_itself_collect1

And let no dust collect upon it.«⁹⁵¹ Hui-nengs Entgegnung, die Xu Bing sich zueigen macht, mahnt den Leser, dass absolute und immerwährende Reinheit ein nicht zu verwirklichendes Ideal ist, dass der Staub immer wiederkehren und sich auf die Spiegel legen wird. So wird – möchte man daraus schließen – auch die Erinnerung an den 11. September 2001 immer wiederkehren und sich stets aufs Neue auf das immer wieder gereinigte Spiegelbild der Welt legen.

Weiterhin funktionierte Xu Bing für diese Installation den Körper einer Plastikpuppe zu einer Gussform um und füllte sie mit dem mit einem Bindemittel vermischten Staub – aus der lebendig wirkenden Puppe heraus kam ein totes Korpus, einem gefallenem Putto ähnlich, der für die Ausstellung wiederum von Staub bedeckt wurde, als erinnerte er an ein Kind, das die Puppe in den Wirren des 11. September verloren und den Tag vielleicht selbst nicht überlebt hat.



Abb. 79: Xu Bing, Where Does the Dust Itself Collect? Staub, 2011, Lower Manhattan Cultural Council, New York⁹⁵²

⁹⁵¹ zitiert nach <http://hyperallergic.com/35031/making-art-from-wtc-dust/>

⁹⁵² Abb.: <http://thefw.com/art-made-from-the-dust-of-911-attack/>.

Diese Gesamtinstallation aus Staub und Asche ist auch ein Reflex auf die sowohl buddhistische als auch christliche Vorstellung, dass der Mensch aus Staub und Asche gemacht sei und wieder zu solchem werde. Der von Xu Bing verwendete Staub ist ein besonderer, seine besondere Herkunft begründet sein besonderes Aussehen und seine besondere Wirkung: »This WTC residue does not resemble the dark gray house dust that gathers in our dustpans. Nor does it look like the white feathery ashes that accumulate at the bottom of BBQs and fireplaces. Nor does it appear like speckled medium gray ashes that collect in ashtrays. Comparing these more common textures and hues with this unusual dust is a chilling mental exercise. This is powder from incinerated skyscrapers, desks, offices and planes. And spread across the wooden floor, its unfamiliar hue pulls off a strange and eerie glow«⁹⁵³, charakterisiert Daniel Larkin die Besonderheit des von Xu Bing verwendeten Materials.

Don DeLillo, ›Falling Man‹

Von der Asche des 11. September bedeckt ist auch Keith Neudecker, einer der Protagonisten in Don DeLillos Roman ›Falling Man‹. Der Roman erschien erstmals 2007 in den USA. DeLillos Herangehensweise unterscheidet sich charakteristisch von den bisher dargestellten: Richard Drew hält in einer Momentaufnahme ein Individuum als Stellvertreter aller realen Opfer fest; der Tagesjournalismus versucht, den Fallenden auf Richard Drews Foto zu identifizieren, um so die Katastrophe zu einem mehr oder weniger rührenden Einzelschicksal inklusive trauernder Hinterbliebener zu machen; Eric Fischl inszeniert seine namenlose Stürzende als Individualisierung des Attentats vom 11. September 2001, als Memento, dass die Anschläge vor allem eine menschliche und erst in zweiter Linie eine nationale oder politische Katastrophe waren; Art Spiegelman identifiziert sich mit dem nationalen Trauma, das er mit dem eigenen verbindet; Xu Bing löst das Trauma in ein ephemeres, ebenso leicht herstellbares wie zerstörbares wie wiederherstellbares Kunstwerk auf.

⁹⁵³ Larkin 2011.

Ganz anders Don DeLillo: Er führt seinen titelgebenden Falling Man von vornherein als Kunstfigur ein, als immer wiederkehrende Verdopplung der Ereignisse, als eine Art Heimsuchung, als einen fleischgewordenen, sich unvorhersehbar und immer wieder wiederholenden Alptraum, eine beständige Erinnerung, die nicht zu verarbeiten ist, bis sie schließlich von selbst vergeht. Dies gelingt ihm durch eine Vervielfachung: Keith Neudecker, einer der Protagonisten, hat das Attentat vom 11. September 2001 unmittelbar miterlebt, er hat in einem der Türme gearbeitet, als das Flugzeug hineinflog, aber konnte entkommen. Und er ist selber ein Falling Man, ein haltlos durch sein Leben Taumelnder. Er hat sich längst verloren: »Er hörte den zweiten Einsturz oder spürte in der zitternden Luft, wie der Nordturm niederging, ein leises, ehrfürchtiges Aufstöhnen von Stimmen in der Ferne. Das war er, der da niederging, mit dem Nordturm«⁹⁵⁴. Nun ist er auf dem Weg zu einem Zuhause, das er wie sich selbst verloren hat: Er sucht seine Frau Lianne und den gemeinsamen Sohn, von denen er in auch räumlicher Trennung lebt.

Der Falling Man, wie ihn Richard Drew festhielt und der als einer für alle steht, war Keith Neudecker schon vorher begegnet, während er durch die Straße geht, die keine mehr ist, »sondern eine Welt, Zeit und Raum aus fallender Asche und nahezu Nacht«⁹⁵⁵, zurechtzufinden sucht. Keith Neudecker begegnet auf seinem Weg einem weiteren Falling Man. Dieser Falling Man ist körperlos: »Dann war da noch etwas Anderes, außerhalb all dessen, was nicht dazugehörte, hoch oben. Er sah zu, wie es herunterkam. Ein Hemd kam herunter aus dem hohen Qualm, ein Hemd, emporgeweht und im spärlichen Licht treibend und dann wieder abwärtsstürzend, auf den Fluss zu.«⁹⁵⁶

Der Falling Man, dem Keith begegnet, ist ein Fallen Man und zugleich wie ein Auferstandener körperlos. Er lässt zur Erde fallen, was er nicht mehr braucht: Seine Kleidung. Diese Szene findet sich am Anfang des Romans und bildet auch den Schluss, der Keith noch einmal am 11. September aus dem Turm gehen lässt: »Dann sah er ein Hemd vom Himmel fallen. Er ging weiter und sah es fallen, und die Arme kämpften wie nichts in diesem Leben.«⁹⁵⁷

⁹⁵⁴ DeLillo 2007, S. 10.

⁹⁵⁵ DeLillo 2007, S. 7.

⁹⁵⁶ DeLillo 2007, S. 9.

⁹⁵⁷ DeLillo 2007, S. 284.

Ein weiterer Falling Man, dem Keiths von ihm getrennt lebende Frau Lianne im Verlauf des Romans immer einmal wieder begegnet, ist ein Aktionskünstler namens David Janiak. Er lässt sich, nur von einem Sicherungsgeschirr und einem Seil gehalten, plötzlich von hohen Gebäuden kopfüber fallen und nimmt dabei die Position des ›Falling Man‹ ein, den Richard Drew fotografisch festgehalten hatte: »Mit dem Dokument einer Selbsttötung entstand ein entsetzliches Stilleben. Nature morte einer existentialistischen Entscheidung. Der Mensch in einer letzten humanen Revolte«⁹⁵⁸, beschreibt ihn Christian Thomas in der ›Frankfurter Rundschau‹.

Richard Drews Foto, das zur Ikone des 11. September und damit zugleich zum bloßen Zeichen wurde, wird durch den Künstler reanimiert. Uwe Wittstock formuliert diesen Zusammenhang so: »Bilder des Schreckens werden von modernen Massenmedien so lange wiederholt, bis sie für den Betrachter ihre Realität verlieren und zum puren Zeichen erkalten. Sein [Don DeLillos] fiktiver Performancekünstler stellt den Falling Man ›live‹ nach und macht so den Horror des Anschlags für sein unfreiwilliges Publikum einen Augenblick lang wieder nachföhlbar, erlebbar.«⁹⁵⁹

Im Roman findet Lianne bei einer Internetrecherche einen Artikel, der den Falling Man, den sie auf der Straße erlebt hat, mit dem Falling Man, den Richard Drew fotografiert hat, in Verbindung bringt. Lianne assoziiert beide mit einem fallenden Engel: »Kopfüber, freier Fall, dachte sie, und dieses Bild brannte ein Loch in ihren Geist und ihr Herz, lieber Gott, er war ein fallender Engel, und seine Schönheit war entsetzlich.«⁹⁶⁰ Auch stößt sie auf die Information, dass dieser fallende Engel-Künstler zu einem gefallenen zu werden beabsichtigt und diese Absicht ausgeführt hat: »Es gab Pläne für einen finalen Sprung ohne Sicherungsgeschirr, irgendwann in der unwägbaren Zukunft, laut seinem Bruder Roman Janiak, 44, der kurz nach der Identifizierung der Leiche mit einem Reporter sprach.«⁹⁶¹

Die Verflechtung von individuellen Schicksalen – dem Keiths und Lianne, dem des Performancekünstlers David Janiak und dem des fotografierten Falling Man – mit der Zeitgeschichte lässt die Individuen zu Engeln der Geschichte werden, zu gefallenen

⁹⁵⁸ Thomas 2007.

⁹⁵⁹ Wittstock 2007.

⁹⁶⁰ DeLillo 2007, S. 254.

⁹⁶¹ DeLillo 2007, S. 255.

Engeln: »Gedächtnis und Gewalt, in dieser einen Metapher läuft das ganze Werk dieses großen amerikanischen Schriftstellers zusammen. Gedächtnis ist das, was Menschen zusammenhält; Gewalt ist das, was von außen über sie kommt. Gewalt löscht Erinnerung aus [...] ›Der Schriftsteller versucht Erinnerung zu erzeugen‹, schreibt DeLillo in seinem Text ›In den Ruinen der Zukunft‹, ›er versucht diesen Raum des Gebrülls mit etwas Zartheit und Bedeutung zu füllen‹. Dieser Lärm, dieses Gebrüll, dieses Rauschen, das ist für DeLillo die Geschichte, wie sie in das Leben einbricht, wie sie den Alltag durchdringt [...] Der Schriftsteller [...] weitet die Welt, breitet sie aus in ihren Widersprüchen. Er nimmt die Gewalt an, er verwandelt sie in Gedächtnis: Das ist seine Kunst, eine Erzählung, die vielleicht keinen Trost spendet in ihrer Zeit, aber ein Teil wird in jenem Ringen um Sinn, das uns zu dem macht, was wir sind. ›Falling Man‹ ist ein Roman im freien Fall, eine Übung im freien Denken«⁹⁶², urteilt Georg Diez in der ›ZEIT‹.

⁹⁶² Diez 2007.

10. Zum Schluss: Leere Engel



10. Zum Schluss: Leere Engel

Auch wenn die gefallenen Engel ihres Botenstatus' beraubt sind, weil sie, ohne zu fliegen, nicht mehr als Mittler unterwegs sein können, haben sie doch an sich noch eine einzige letzte Botschaft – sie sind, um das vorangestellte Wort von Patrick McGrath aufzunehmen, selbst die Botschaft vom Ursprung ihres Falls und haben darin ihr Ziel.

Wie gefallene Engel wirken, wie sie sich präsentieren und repräsentiert werden, hängt wesentlich davon ab, wie ihr Verhältnis zu Gott, zu einer ihnen über- oder gleichgeordneten Macht nach ihrem Sturz ausfällt.

Melancholische gefallene Engel haben vor ihrem Fall offensichtlich in einem Beziehungsverhältnis existiert. Fällt das Gegenüber weg, sind sie nicht in die Lage versetzt, sich ein neues Gegenüber ex negativo vorzustellen. Ihre Erscheinung sinkt in sich zusammen, ihre Botenfunktion ist erloschen, sie senden und empfangen nicht(s) mehr.

Mächtigen gefallenen Engel dagegen gelingt es – oder: sie beabsichtigen es –, die Beziehungsrelation auch nach ihrem Fall aufrechtzuerhalten bzw. neu zu definieren: Durch Errichtung neuer Reiche, sei es rebellischer oder sinnlicher, führen sie die Versuchung fort. Sie sind keine Mittler mehr, weil sie keine Mitteilungen mehr empfangen, aber sie sind Botschafter eigener Botschaften.

Charakteristisch ist auch das Verhältnis der gefallenen Engel zum Menschen. Während Luthers »lieber Engel« – meistens – körperlich anthropomorph ist (sieht man einmal von den Flügeln ab), seelisch aber göttlich, so ist der gefallene Engel – meistens – seelisch anthropomorph, körperlich aber oft animalisch.

Der Künstler nun reflektiert in der objektiv – für sein künstlerischen Schaffen – wie subjektiv – für sein künstlerisches Selbstverständnis – genutzten Identifikationsfigur des gefallenen Engels beide Positionen. Darum changieren hier Macht und Melancholie, Rebellion und Resignation, Schöpfen und Scheitern.

Anthropomorph an Körper und Seele sind die »leeren Engel«, eine Formulierung, die Peter Sloterdijk in einem Gespräch mit Carlos Oliveira findet. Sie haben nur noch ihren Ursprung, aber kein Ziel mehr. Sloterdijk sagt: »Wir erleben ein großes Engelsterben in uns [...] Letzte Menschen sind leere Engel, Nicht-Boten, nichtssagende Menschen. Der aktuelle letzte Mensch ist einer, der dem Unglück nichts mehr entgegenzusetzen hat. Entgeisterung ist ein Zustand, der Menschen dazu zwingt, die Flucht ins Erlebnis anzutreten, in den Spaß, in die Aktualität [...] Das individualistische Individuum ist einfach ein Mensch ohne Auftrag, ein Nicht-Bote.«⁹⁶³

Diese leeren Engel haben kein Ziel mehr, weil sie keine Botschaft haben, die sie zu einem Ziel bringen könnten, und haben keine Botschaft mehr, weil sie kein Ziel mehr haben. Sie sind »herrenlose Engel«⁹⁶⁴ geworden in ihrem Versuch, ihr eigener Herr zu sein. Sloterdijk charakterisiert diese Menschen als »Mönche [...] des Unglaubens an soziale Zusammenhänge«⁹⁶⁵, der nur der »devotio postmoderna«, der »Andacht der einzelnen vor sich selber«⁹⁶⁶ dient: »Der ›letzte Mensch‹, das ist der mystische Konsument, der integrale Weltverbraucher – ein Individuum also, das sich nicht fortpflanzt, sondern sich selbst als einen Endzustand der Evolution genießt.«⁹⁶⁷ Wenn Menschen ihre engelhaften Züge aufgeben, keine Mittler und Boten mehr sind, sterben sie aus.

Herwig Mitteregger, nach Jahren als Schlagzeuger und Sänger von ›Spliff‹ seit 1983 solo unterwegs, hat den Topos des leeren Engels im Text zu seinem Lied ›Schiff‹ verwendet, das 2008 auf dem Album ›Insolito‹ veröffentlicht wurde. Hier heißt es: »leere engel stehen im kreis / beschimpfen sich per du / dieses schiff ist ohne namen / niemand weiss wieso / dieses schiff gibt keine antwort / dieses schiff muss ziehn / dieses schiff muss ewig fahrn / muss vor sich selber fliehn.«⁹⁶⁸

Etwas ausführlicher formuliert dies das französische Autorenkollektiv Tiqqun in seiner ›Theorie vom Bloom‹: »Als leere Engel, Geschöpfe ohne Schöpfer, Medien ohne Nachricht schreiten wir am Rande des Abgrunds einher. Unser Weg, der ebenso gut

⁹⁶³ Sloterdijk 2008, S. 33.

⁹⁶⁴ Sloterdijk 2008, S. 34.

⁹⁶⁵ Sloterdijk 2008, S. 26.

⁹⁶⁶ Sloterdijk 2008, S. 25.

⁹⁶⁷ Sloterdijk 2008, S. 25.

⁹⁶⁸ Mitteregger 2008.

gestern oder Jahre zuvor hätte enden können, ist nicht das Ziel und weiß nichts von der Notwendigkeit, außer der seiner Kontingenz. Ein Irrweg trägt uns auf den Pfaden des Identischen vom Selben zum Selben: wohin wir auch gehen, wir schleppen in uns die Wüste, in die wir uns zurückgezogen haben.«⁹⁶⁹

Albrecht Weber sieht in dieser Leere auch eine Hoffnung schimmern: »›Leere Engel‹, Engel ohne Botschaft: im Diesseits vereinnahmt, dienen sie als Metaphern, als Hülsen von Sehnsüchten wie kommerzieller Interessen, als Spendensammler, Versicherungsgaranten, Lottoverheißungen, Straßenwächter, Werbeträger, Schönheitsidole, unübersehbar auf Friedens- und Siegestsäulen. Dennoch: entleerte Formeln eignen sich offenbar noch immer oder wieder als Träger von Botschaften, wenn sie mit neuem Sinn gefüllt werden.«⁹⁷⁰

So möchte man sich Jacques Lacans Engelglauben anschließen: »Ich glaube an sie unauslöschlich«, auch wenn, obwohl und weil sie keine Botschaft mehr mit sich bringen, »und darin sind sie wahrlich signifikant.«⁹⁷¹

Mit Rilkes Dennoch: »Und dennoch / ansing ich euch / wissend um euch.«

⁹⁶⁹ Tiqqun 2003, S. 23.

⁹⁷⁰ Weber 2005, S. 37.

⁹⁷¹ Lacan 1975, S. 25.



Abb. 80: Sun Yuan und Peng Yu, Angel, 2008, lebensgroß, faserverstärktes Polymer und Kieselsäuregel⁹⁷²

⁹⁷² Abb.: http://www.saatchi-gallery.co.uk/imgs/artists/yuan_yu/yu_yuan_angel_a.jpg.

11. Literaturverzeichnis

- Abrams 2003: Michael Abrams, The Birdman of DeLand; in: Forbes, 26. Mai 2003; zitiert nach http://www.forbes.com/forbes-life-magazine/2003/0526/054_2.html.
- Adamowsky 2010: Natascha Adamowsky, Das Wunder in der Moderne. Eine andere Kulturgeschichte des Fliegens (= Habil. Berlin 2009), München: Fink 2010.
- Adorno 1952: Theodor W. Adorno, Warum nicht ›Professor Unrat‹?; in: Die neue Zeitung, 25. Januar 1952; zitiert nach Hans Wißkirchen (Hg.), Mein Kopf und die Beine von Marlene Dietrich. Heinrich Manns Professor Unrat und der Der blaue Engel (= Katalog Lübeck 1996), Lübeck: Dräger 1996.
- Adorno 1955: Theodor W. Adorno, Einleitung, in: Walter Benjamin, Schriften, 2 Bde., hg. von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von Friedrich Podszus, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955, Bd. I, S. 9–27.
- Adorno 1981: Theodor W. Adorno, Satzzeichen; in: ders., Noten zur Literatur, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 106–113
- Agamben 2007: Giorgio Agamben, Die Beamten des Himmels. Über Engel, gefolgt von der Angelologie des Thomas von Aquin, aus dem Italienischen übers. und hg. von Andreas Hiepko, Frankfurt am Main und Leipzig: Verlag der Weltreligionen im Insel Verlag 2007.
- Agamben 2012: Giorgio Agamben, Der Mensch ohne Inhalt, aus dem Italienischen von Anton Schütz, Berlin: Suhrkamp 2012; zitiert nach Reto Sorg, Der Engel der Engel. Zu Paul Klees Angelus novus; in: Zentrum Paul Klee, Bern (Hg.), Paul Klee. Die Engel (= Katalog Bern, Essen und Hamburg 2012), Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 114–133.
- Ahn 1997: Gregor Ahn, Grenzgängerkonzepte in der Religionsgeschichte. Von Engeln, Dämonen, Götterboten und anderen Mittlerwesen, in: ders. und Manfred Dietrich (Hg.), Engel und Dämonen. Theologische, anthropologische und religionsgeschichtliche Aspekte des Guten und Bösen (= Forschungen zur Anthropologie und Religionsgeschichte Bd. 29), Münster: Ugarit 1997, S. 1–48.
- Amic 2010: Sylvain Amic, L'Ange déchu, in: Michel Hilaire und ders. (Hg.), Alexandre Cabanel. La tradition du beau (= Katalog Montpellier und Köln 2011), Paris: Somogy Ed. d'Art 2010, S. 152.
- Apel 2001: Friedmar Apel, Himmelssehnsucht. Die Sichtbarkeit der Engel, Frankfurt am Main: Insel 2001.
- Apel 2011: Michael Apel, Vögel der Götter – Rätsel der Evolution: Die Entdeckung der Paradiesvögel; in: Museum Mensch und Natur (Hg.), Natur- und Kulturgeschichte der Paradiesvögel, München: Museum Mensch und Natur 2011, S. 11–28.
- Asmuth 2004: Christoph Asmuth, Vernünftige Engel – Intelligenzen. Naturphilosophie und praktische Vernunft; in: Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans (Hg.), Engel in der Literatur-, Philosophie- und Kunstgeschichte (= Philosophisch-literarische Reflexionen Bd. 6), Essen: Die Blaue Eule 2004, S. 74–88.

- Auffahrt/Stuckenbruck 2004: Christoph Auffahrt und Loren T. Stuckenbruck, Introduction; in: dies. (Hg.), *The Fall of the Angels* (= Themes in Biblical Narrative. Jewish and Christian Traditions Bd. VI), Leiden und Boston: Brill 2004, S. 1–10.
- Auffarth 2008: Christoph Auffarth, Engel in Uniform – besonders auf den Kreuzzügen; in: Michael N. Ebertz und Richard Faber (Hg.), *Engel unter uns. Soziologische und theologische Miniaturen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 39–43.
- Augustinus 1978: Augustinus, Sermo 7,3 (De lectione Exodi, de rubo in quo flamma erat und rubus non comburebatur); zitiert nach Helmut Thielicke, *Der evangelische Glaube: Grundzüge der Dogmatik*, Bd. 3: Theologie des Geistes, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1978.
- Aurnhammer/Martin 1998: Mythos Ikarus. Texte von Ovid bis Wolf Biermann, hg. v. Achim Aurnhammer und Dieter Martin, Leipzig: Reclam 1998.
- Baleanu 2011: Avra Andrei Baleanu, Ahasver. Geschichte einer Legende, aus dem Rumänischen von Georg Hescht (=Sifria – Wissenschaftliche Bibliothek Bd. IX), Berlin: be.bra wissenschaft 2011.
- Bätschmann 2006: Oskar Bätschmann, ›Angelus novus‹ und der ›Engel der Geschichte‹. Paul Klee und Walter Benjamin; in: Hubert Herkommer und Rainer Christoph Schwinges (Hg.), *Engel, Teufel und Dämonen. Einblicke in die Geisterwelt des Mittelalters*, Basel: Schwabe 2006, S. 225–242.
- Baudelaire 1986: Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du Mal*, vollständige zweisprachige Ausgabe, aus dem Französischen übertragen, herausgegeben und kommentiert von Friedhelm Kemp, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1986.
- Baumgart 2004: Angelika Baumgart, Satan – ein gefallener Engel? Überlegungen zur Funktion des gefallenen Engels in der Literatur; in: Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans (Hg.), *Engel in der Literatur-, Philosophie- und Kunstgeschichte* (= Philosophisch-literarische Reflexionen Bd. 6), Essen: Die Blaue Eule 2004, S. 120–134.
- Baumgartner 2012/1: Michael Baumgartner, Gefallene Engel. Zwischen Gut und Böse; in: Zentrum Paul Klee, Bern (Hg.), *Paul Klee. Die Engel* (= Katalog Bern, Essen und Hamburg 2012), Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 36–49.
- Baumgartner 2012/2: Michael Baumgartner, Trunkene Engel und Schutzengel, in: Zentrum Paul Klee, Bern (Hg.), *Paul Klee. Die Engel* (= Katalog Bern, Essen und Hamburg 2012), Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 24–36.
- Beckett 1983: Samuel Beckett, *Worstward Ho*; zitiert nach http://www.samuel-beckett.net/w_ho.htm.
- Beebe 1957: Maurice Beebe, James Joyce and Giordano Bruno. A possible Source for ›Dedalus‹; in: *James Joyce Review* I (15. Dezember 1957), S. 41–44.
- Bei 1997: Neda Bei, Die schreckliche Ubiquität der Engel; in: Cathrin Pichler (Hg.), *:Engel :Engel. Legenden der Gegenwart* (= Katalog Wien und Prag 1997), Wien und New York: Springer 1997, S. 33–50.

- Benjamin 1974: Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels; in: Walter Benjamin, Abhandlungen (= ders., Gesammelte Schriften Bd. 1/I, hg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
- Benjamin 1977: Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte IX; in: ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften, ausgewählt von Siegfried Unseld, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.
- Benjamin 1983/1: Walter Benjamin, Agesilaus Santander (zweite endgültige Fassung; zitiert nach Gershom Scholem, Walter Benjamin und sein Engel; in: ders., Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 35–72.
- Benjamin 1983/2: Walter Benjamin, Über Haschisch; zitiert nach Gershom Scholem, Walter Benjamin und sein Engel; in: ders., Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 35–72.
- Benjamin 1983/3: Walter Benjamin, Agesilaus Santander (erste Fassung); zitiert nach Gershom Scholem, Walter Benjamin und sein Engel; in: ders., Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 35–72.
- Benjamin 1983/4: Walter Benjamin, Karl Kraus; zitiert nach Gershom Scholem, Walter Benjamin und sein Engel; in: ders., Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 35–72.
- Benjamin 1991: Walter Benjamin, Karl Kraus; in: ders., Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II,2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 334–367.
- Benjamin 1995–2000: Walter Benjamin, Gesammelte Briefe, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, 6 Bände, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995–2000.
- Ben-Meir 1986: Kobi Ben-Meir, Dialectics of Redemption. Anselm Kiefer's The Angel of History: Poppy and Memory; zitiert nach <http://www.cgs.huji.ac.il/dialectics%20of%20redemptionNEW.pdf>.
- Berghof o. J.: Norbert Berghof (Red.), Lebenszeichen und Selbstzeugnisse, hg. vom Landesinstitut für Erziehung und Unterricht, Stuttgart, Villingen-Schwenningen: Neckarverlag, o. J.
- Bergman 1963: Ingmar Bergman, Das siebente Siegel, Reihe Cinematek 7 – Ausgewählte Filmtexte, Hamburg: Marion von Schröder 1963; zitiert nach http://de.wikipedia.org/wiki/Das_siebente_Siegel#cite_note-cinematek-19.
- Bericht der Direccion General 1996: Bericht der Direccion General de Aeronautica Civil der Dominikanischen Republik über die Untersuchung des Unfalles mit dem Flugzeug Boeing B-757 am 6. Februar 1996 bei Puerto Plata; zitiert nach <http://www.rvs.unibielefeld.de/publications/Incidents/DOCS/ComAndRep/PuertoPlata/bericht.html>.

- Bierbaum 1899: Otto Julius Bierbaum, Stuck, Bielefeld und Leipzig: Velhagen & Klasing 1899.
- Blake 1790/93.: William Blake, The Marriage of Heaven and Hell; zitiert nach <http://4umi.com/blake/marriage/argument>.
- Blandiana 1990: Ana Blandiana, Nutzgeflügel; in: dies., Kopie eines Alptraums. Erzählungen, aus dem Rumänischen von Veronika Riedel, mit einem Nachwort von Paul Schuster, Göttingen: Steidl 1990.
- Blumenberg 1966: Hans Blumenberg, Die Legitimität der Neuzeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966.
- Blumenberg 1996: Hans Blumenberg, Die Weltzeit erfassen; in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. Dezember 1996, Nr. 300, S. N5.
- Blumenberg 2001: Hans Blumenberg, Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen; zitiert nach Friedmar Apel, Himmelssehnsucht. Die Sichtbarkeit der Engel, Frankfurt am Main: Insel 2001.
- Böhme 1582: Jakob Böhme, Aurora oder Morgenröte im Aufgang, Amsterdam: Wetsein 1582, 8. Kapitel: Von dem ganzen Corpus eines englischen Königreichs; die große Geheimnis; zitiert nach <http://12koerbe.de/lapsitexillis/aur-8.htm>.
- Bonnefoy 2006: Yves Bonnefoy, Melancholie, Wahnsinn, Genie – Poesie; in: Jean Clair (Hg.), Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst (= Katalog Paris und Berlin 2006), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2006, S. 14–22.
- Borcholte 2012: Andreas Borcholte, Der Spion, der nur Mutti liebte; in: Der Spiegel, 29. Oktober 2012; zitiert nach <http://www.spiegel.de/kultur/kino/filmkritik-skyfall-james-bond-als-muttersoehnchen-a-863646.html>.
- Bultmann 1954: Rudolf Bultmann, Theologie des Neuen Testaments, Tübingen: Mohr 1954, S. 499; zitiert nach Oliver Dürr, Der Engel Mächte. Systematisch-theologische Untersuchung. Angelologie (= Forum Systematik Bd. 35) (=Diss. Bochum 2008), Stuttgart: Kohlhammer 2009.
- Bunk 2004: Stephanie Bunk, Eine Demokratie der Fotografien. Die fotografische Archivierung des 11. September 2001; in: Matthias N. Lorenz, Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001 (= Film – Medium – Diskurs, hg. von Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus Bd. 4), Würzburg. Königshausen & Neumann 2004, S. 37–53.
- Burton 2001: Robert Burton, The Anatomy of Melancholy, New York: New York Review of Books 2001.
- Büttner 1924: Alex Büttner, Menschenflug. Ballon, Luftschiff, Flugzeug und Segler in Wort und Bild, Stuttgart: Franckh 1924; zitiert nach Natascha Adamowsky, Das Wunder in der Moderne. Eine andere Kulturgeschichte des Fliegens, (= Habil. Berlin 2009), München: Fink 2010.
- Cacciari 1997: Massimo Cacciari, Zeit ohne Kronos, Klagenfurt 1986, S. 129; zitiert nach Cathrin Pichler, :Engel :Engel, in: dies. (Hg.), :Engel :Engel. Legenden der Gegenwart (= Katalog Wien und Prag 1997), Wien und New York: Springer 1997, S. 73–81.

- Carus 2008: Carl Gustav Carus, Briefe über Goethes Faust; zitiert nach Dieter Borchmeyer, Musik im Zeichen Saturns. Melancholie und Heiterkeit in Thomas Manns ›Doktor Faustus‹; in: Edith Düsing und Hans-Dieter Klein (Hg.), Geist und Literatur. Modelle in der Weltliteratur von Shakespeare bis Celan, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 285–326.
- Chapeaurouge 1990: Donat de Chapeaurouge, Paul Klee und der christliche Himmel, Stuttgart: Steiner 1990.
- Clair 2006: Jean Clair (Hg.), Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst (= Katalog Paris und Berlin 2006), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2006.
- Clare Prophet 2013: Elizabeth Clare Prophet, Gefallene Engel und der Ursprung des Bösen. Das verbotene Buch Henoch und seine erstaunlichen Offenbarungen, München: Heyne 2013.
- Classen/Sadidge 2011: Albrecht Classen und Marilyn Sandidge (Hg.), Friendship in the Middle Ages and Early Modern Age. Explorations of a Fundamental Ethical Discourse, Berlin, New York: de Gruyter 2011.
- Däniken 1986: Erich von Däniken, Erinnerungen an die Zukunft, Düsseldorf und Wien: Econ 1986.
- Däniken 2007: Erich von Däniken, Falsch informiert!: Vom unmöglichsten Buch der Welt, Henochs Zaubergärten und einer verborgenen Bibliothek aus Metall, Rottenburg am Neckar: Kopp 2007.
- Dante Alighieri 1916: Dante's Göttliche Komödie, übersetzt von Philalethes, mit Bildern von Gustave Doré, besorgt und erläutert von Albert Ritter, Berlin: Borngräber 1916.
- Dante Alighieri 1957: Dante Alighieri, Göttliche Komödie, übers. von Karl Witte, Leipzig: Reclam 1957.
- de Winter 2013: Leon de Winter, Ein gutes Herz, aus dem Niederländischen von Hanni Ehlers, Zürich: Diogenes 2013.
- Dekiert 2011: Marcus Dekiert, Die kursorische Vogelschau – Paradiesvögel in der bildenden Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts; in: Museum Mensch und Natur (Hg.), Natur- und Kulturgeschichte der Paradiesvögel, München: Museum Mensch und Natur 2011, S. 49–56.
- DeLillo 2007: Don DeLillo, Falling Man, Deutsch von Frank Heibert, München: Wilhelm Goldmann 2007.
- Diderot 1765: Denis Diderot, Artikel ›Mélancholie‹; in: ders., Encyclopédie, Bd. 10, Paris 1765, S. 307; zitiert nach Eckart Goebel, Schwermut/Melancholie; in: Karlheinz Barck (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5: Stuttgart: Metzler 2003, S. 446–486.
- Dieckmann 2001: Hans Dieckmann, Träume als Sprache der Seele. Einführung in die Traumdeutung C. G. Jungs, Bielefeld: Königsfurt 2001, S. 66.
- Diez 2007: Georg Diez, Nähe. Distanz. Kälte; in: DIE ZEIT, 21. Mai 2007; zitiert nach <http://www.zeit.de/2007/21/L-DeLillo/komplettansicht>.
- Discherl/Nickel 2000: Der blaue Engel: Die Drehbuchentwürfe, ediert, eingeleitet und kommentiert von Luise Dirscherl und Gunther Nickel, mit einer Chronik von Werner Sudendorf (= Zuckmayer-Schriften Bd. 4), St. Ingbert: Röhrig 2000.

- Dittmann 2013: Lorenz Dittmann, Das Schweben in der Bildwelt von Paul Klee, in: Christof Trebsch und Shahab Sangestan (Hg.), Paul Klee, Mythos Fliegen (= Katalog Augsburg 2013), München: Deutscher Kunstverlag 2013, S. 33–39.
- Djerassi 2008: Carl Djerassi, Vier Juden auf dem Parnaß. Ein Gespräch. Benjamin – Adorno – Scholem – Schönberg, mit Fotokunst von Gabriele Seethaler, aus dem Amerikanischen von Ursula-Maria Mößner, Innsbruck und Wien: Haymon 2008; zitiert nach Reto Sorg, Der Engel der Engel. Zu Paul Klees Angelus novus; in: Zentrum Paul Klee, Bern (Hg.), Paul Klee. Die Engel (= Katalog Bern, Essen und Hamburg 2012), Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 114–133.
- Dochhorn 2005: Jan Dochhorn, Die Apokalypse des Mose. Text, Übersetzung, Kommentar (= Diss. Göttingen 2003), Tübingen: Mohr Siebeck 2005.
- Dunbar o. J.: William Dunbar, Ane Ballat of the Fenyeit Frier of Tungland, How He Fell in the Myre Fleand to Turkiland; http://en.wikipedia.org/wiki/The_Fenyeit_Freir_of_Tungland.
- Dürr 2009: Oliver Dürr, Der Engel Mächte. Systematisch-theologische Untersuchung. Angelologie (= Forum Systematik Bd. 35) (= Diss. Bochum 2008), Stuttgart: Kohlhammer 2009.
- Eliot 1963: Thomas Stearns Eliot, Baudelaire; in: ders., Selected Essays, London: Faber & Faber 1963, S. 446–486.
- Enquist 2010: Per Olov Enquist, Gestürzter Engel. Ein Liebesroman, aus dem Schwedischen von Wolfgang Butt, Frankfurt am Main: Fischer 2010.
- Erhardt 2000: Ingrid Erhardt (Hg.), SeelenReich: die Entwicklung des Deutschen Symbolismus 1870–1920 (= Katalog Frankfurt am Main, Birmingham und Stockholm), München: Prestel 2000.
- Failing 2002: Jutta Failing, Frosch und Kröte als Symbolgestalten in der kirchlichen Kunst, Diss. Justus-Liebig-Universität Gießen 2002; zitiert nach <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2003/1346/>.
- Fechner 1825: Gustav Theodor Fechner, Vergleichende Anatomie der Engel, Erstes Kapitel: Von der Gestalt der Engel; zitiert nach <http://gutenberg.spiegel.de/buch/5577/1>.
- Feldhaus 1926: Franz Maria Feldhaus, Altmeister des Segelfluges; Berlin-Lichterfelde: A. Schultz 1926, S. 21; zitiert nach Natascha Adamowsky, Das Wunder in der Moderne. Eine andere Kulturgeschichte des Fliegens, (= Habil. Berlin 2009), München: Fink 2010.
- Feynman o. J.: Richard P. Feynman, Personal observations on the reliability of the Shuttle; zitiert nach <http://science.ksc.nasa.gov/shuttle/missions/51-l/docs/rogers-commission/Appendix-F.txt>.
- Fischl 2002: Post-9/11 Modernism, Interview mit David Rakoff, in: New York Times Magazine 27. Oktober 2002; zitiert nach <http://www.nytimes.com/2002/10/27/magazine/27QUESTIONS.html>.
- Fischl 2009/1: Inside Man, Interview mit Ilka Scobie; zitiert nach <http://www.artnet.com/magazineus/features/scobie/scobie7-21-09.asp#>.

- Fischl 2009/2: A Conversation between Eric Fischl & Isabelle Bonzom, Frühjahr 2009; zitiert nach <http://www.isabelle-bonzom.org/en/Interview%20Fischl%20Bonzom.html>.
- Frahm 2004: Ole Frahm, Dreierlei Schwarz. Art Spiegelmans und Elein Fleiss' Interpretationen des 11. September '01, in: Matthias N. Lorenz (Hg.), Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001 (= Film – Medium – Diskurs, hg. von Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus Bd. 4), Würzburg. Königshausen & Neumann 2004, S. 169–182.
- France 1986: Anatole France, Aufruhr der Engel, deutsch von Heidi Kirmße, Berlin und Weimar: Aufbau 1986.
- Freud 1910: Sigmund Freud, Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci (1910); zitiert nach <http://gutenberg.spiegel.de/buch/908/1>.
- Frick 2006: Karl R. H. Frick, Satan und die Satanisten I–III. Satanismus und Freimaurerei – Ihre Geschichte bis zur Gegenwart, Wiesbaden: Marix 2006.
- Friedewald 2011: Boris Friedewald, Die Engel von Paul Klee, mit einem Vorwort von Alexander Klee, Köln: DuMont 2011.
- Fuchs 2009: Britta Fuchs, Poetologie elegischen Sprechens: das lyrische Ich und der Engel in Rilkes ›Duineser Elegien‹ (= Diss. Heidelberg WS 2008/2009), Würzburg: Königshausen und Neumann 2009.
- Fülleborn/Engel 1982: Ulrich Fülleborn und Manfred Engel (Hg.), Rilkes Duineser Elegien, Bd. 3: Rezeptionsgeschichte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
- Fumagalli 1952: Giuseppina Fumagalli, Eros di Leonardo, Mailand: Garzanti 1952.
- Fürstenow-Khositashvili 2011: Lily Fürstenow-Khositashvili, Anselm Kiefer – Myth versus History (= Diss. Berlin 2011); zitiert nach <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/fuerstenow-khositashvili-lily-2011-02-14/PDF/fuerstenow-khositashvili.pdf>.
- Gadamer 1993: Hans Georg Gadamer, Poesie und Interpunktion; in: ders., Gesammelte Werke 9, Ästhetik und Poetik II Hermeneutik im Vollzug, Tübingen: Mohr 1993, S. 282–287.
- Gesangbuch: Evangelisches Kirchengesangbuch, Ausgabe für die Evangelisch-lutherische Kirche in Bayern, München: Evangelischer Presseverband für Bayern 1983.
- Giedion-Welcker 1989: Carola Giedion-Welcker, Paul Klee in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (=Rowohlts Monographien Bd. 52), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.
- Goebel 2003: Eckart Goebel, Schwermut/Melancholie; in: Karlheinz Barck (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5: Stuttgart: Metzler 2003, S. 446–486.
- Goethe 1888: Johann Wolfgang von Goethe, Werke (Weimarer Ausgabe), Abt. I, Bd. 2, Weimar: Böhlau 1888.

- Goethe 1986/1: Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe), hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, Bd. 6.1: *Weimarer Klassik 1798–1806 I*, hg. von Victor Lange, München: Hanser 1986.
- Goethe 1986/2: Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe), hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, Bd. 19: *Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. von Heinz Schlaffer, München: Hanser 1986.
- Goethe 1992: Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe), hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, Bd. 13.1: *Die Jahre 1820–1826*, hg. von Gisela Henckmann und Irmela Schneider, München: Hanser 1992.
- Goethe 1994: Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe), hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm, Bd. 11.2: *Divan-Jahre 1814–1819*, hg. von Johannes John, Hans J. Becker, Gerhard H. Müller, John Neubauer und Irmtraut Schmidt, München: Hanser 1994.
- Göttler 2011: Fritz Göttler, *Überlagert vom Grauen des Holocaust*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 7. September 2011; zitiert nach <http://www.sueddeutsche.de/kultur/desaster-comic-im-schatten-keiner-tuerme-ueberlagert-vom-grauen-des-holocaust-1.1140107>.
- Gottsched 1732/44: Johann Christoph Gottsched, *Beyträge zu Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, Leipzig: Breitkopf 1732–1744.
- Green 2009: André Green, *Angel or Demon?*; in: Carlo Pedretti, Margherita Melani und Daniel Arasse (Hg.), *Leonardo da Vinci, ›L'Angelo incarnato‹ & Salai*, Foligno (Perugia): Cartei & Bianchi 2009, S. 156–161.
- Grimm 1862: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, 16 Bde. in 32 Teilbden., Leipzig: Hirzel 1854–1961, Bd. 3 (1862).
- Grohmann 1966: Will Grohmann, *Der Maler Paul Klee*, Köln: DuMont Schauberg 1966.
- Gryphius 1963: Andreas Gryphius, *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, hg. von M. Szyrocki und H. Powell, Bd. 1, Tübingen: Niemeyer 1963.
- Guthke 1971: Karl S. Guthke, *Die Mythologie der entgötterten Welt. Ein literarisches Thema von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1971.
- Guttman 1990: Robert W. Guttman, *Richard Wagner: The Man, his Mind and his Music*; London 1990; zitiert nach http://en.wikipedia.org/wiki/Wieland_der_Schmied_%28libretto%29#cite_note-3.

- Hafner 2010: Johann Evangelist Hafner, Angelologie (= Gegenwärtig Glauben Denken, Systematische Theologie, hg. von Karlheinz Ruhstorfer, Bd. 9), Paderborn, München, Wien und Zürich: Schöningh 2010.
- Hamburger 1976: Käte Hamburger, Rilke. Eine Einführung, Stuttgart: Klett 1976.
- Handke 1989: Peter Handke, Das Lied vom Kindsein, in: Wenders/Handke 1989, S. 4.
- Härtling/Rainer 1992: Peter Härtling und Arnulf Rainer, Engel – gibt's die? 29 Gedichte. 30 Übermalungen, Stuttgart: Radius 1992.
- Hauff 1891–1909: Wilhelm Hauff, Mitteilungen aus den Memoiren des Satan, in: Wilhelm Hauffs Werke, hg. von Max Mendheim, Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut, 1891–1909.
- Hayhurst 2001: Mark Hayhurst, ›I knew what was about to happen‹; in: The Guardian, 23. Januar 2001; zitiert nach <http://www.guardian.co.uk/science/2001/jan/23/spaceexploration.g2>.
- Heidbrink 1994: Ludger Heidbrink, Melancholie und Moderne. Zur Kritik der historischen Verzweiflung, München: Fink 1994.
- Heidtmann 1999: Dieter Heidtmann, Die Engel: Grenzgestalten Gottes. Über Notwendigkeit und Möglichkeit der christlichen Rede von den Engeln, Neukirchen-Vluyn: Neukirchner 1999.
- Held 1995: Heinz-Georg Held, Engel. Geschichte eines Bildmotivs, Köln: DuMont 1995.
- Hennig 1918: Richard Hennig, Beiträge zur Frühgeschichte der Aeronautik; in: Beiträge zur Geschichte der Technik und Industrie, Bd. 8, Berlin: Mittler 1918.
- Henning 1996: Thomas Henning, Intertextualität als ethische Dimension. Peter Handkes Ästhetik »nach Auschwitz« (= Epistemata Reihe Literaturwissenschaft Bd. 180) (= Diss. Tübingen 1994), Würzburg: Königshausen und Neumann 1996.
- Herbert 1987: Zbgibniew Herbert, Der siebte Engel; in: Das Land, nach dem ich mich sehne, aus dem Polnschen von Karl Dedecius, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987; zitiert nach Isolde Ohlbaum, Aus Licht und Schatten. Engelbilder, München: Knesebeck 2003.
- Heym 1981: Stefan Heym, Ahasver, München: Bertelsmann 1981.
- Hilaire/Amic 2010: Michel Hilaire und Sylvain Amic (Hg.), Alexandre Cabanel. La tradition du beau (= Katalog Montpellier und Köln 2011), Paris: Somogy Ed. d'Art 2010.
- Hildebrandt 1936: Alfred Hildebrandt, Berliner Lokal-Anzeiger, 8. August 1936; zitiert nach Stefan Nitsch, Der Sprung vom Flug. Der Flugtechniker Otto Lilienthal, Berlin: Berlin Brandenburgisches Verlagshaus 1991, S. 46; zitiert nach Natascha Adamowsky, Das Wunder in der Moderne. Eine andere Kulturgeschichte des Fliegens, (= Habil. Berlin 2009), München: Fink 2010.
- Hildegard von Bingen 1955: Hildegard von Bingen, Ursachen und Behandlung der Krankheiten, übers. von H. Schulz, Ulm: Haug 1955.

- Hinrichsen/Brenneke 2001: Torkild Hinrichsen und Ernst Brennecke (Hg.), *Wo man vom Teufel spricht* (=Katalog Hamburg 2001), Husum: Husum Druck- und Verlagsgesellschaft 2001.
- Hoffmann 1982: Hilmar Hoffmann, *Das Taubenbuch*, Frankfurt am Main: Fischer 1982.
- Hölty 1804: Gedichte von Ludewig Heinrich Christoph Hölty, neu besorgt und vermehrt von Johann Heinrich Voß, Hamburg: Carl Ernst Bohn 1804.
- Hopfengart 2012: Christine Hopfengart, *Schwebendes. Klees Engel als Personifikation des Übergangs*; in: Zentrum Paul Klee, Bern (Hg.), *Paul Klee. Die Engel* (= Katalog Bern, Essen und Hamburg 2012), Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 9–15.
- Hörisch 2002: Jochen Hörisch, *Ästhetik sät Ethik. Die formidablen Anagramm-Gedichte von Stephan Krass*; in: *Frankfurter Rundschau*, 10. Oktober 2002.
- Howe 2001: Peter Howe, *The Digital Journalist*, 2001; zitiert nach http://de.wikipedia.org/wiki/The_Falling_Man.
- Huber 2008: Stefan Huber, *Die dunkle Seite der Macht – Aspekte einer Soziologie des Teufels*; in: Michael N. Ebertz und Richard Faber (Hg.), *Engel unter uns. Soziologische und theologische Miniaturen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 121–126.
- Hüssy o. J.: Jörg Hüssy, *Die Passion des Andrej Tarkowskij*; zitiert nach <http://www.xenix.ch/programm/zyklus/-/id/203>.
- Ingold 1987: Felix Philipp Ingold, ›Ikarus novus‹. Zum Selbstverständnis des Autors in der Moderne, in: Harro Segeberg (Hg.), *Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 269–350, hier S. 297; zitiert nach Natascha Adamowsky, *Das Wunder in der Moderne. Eine andere Kulturgeschichte des Fliegens*, (= Habil. Berlin 2009), München: Fink 2010.
- Iwaszkiewicz 1998: Jaroslaw Iwaszkiewicz, *Ikaros*, in: Aurnhammer/Martin 1998, S. 196 f.; zitiert nach Schmitz-Emans 2009, S. 16.
- Jacobus de Voraigne 1986: Jacobus de Voraigne, *Legenda aurea. Heiligenlegenden, Auswahl, Übersetzung aus dem Lateinischen, Anmerkungen und Nachwort von Jacques Laager, mit 16 farbigen Miniaturen und einem kunstgeschichtlichen Hinweis von Marie-Claire Berkemeier-Favre*, Zürich: Manesse ²1986.
- Jandl o. J. Ernst Jandl, *Ikarus*; zitiert nach Monika Schmitz-Emans, *Ikarus und Narziss*, zitiert nach www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/downloads/mythos10.doc.
- Jaspers/Rother 2003: Kristina Jaspers und Nicole Rother (Hg.), *Flügel Schlag. Engel im Film* (= Katalog Berlin und Frankfurt am Main 2003), Berlin: Bertz 2003.
- Johannes Paul II. 1996: Johannes Paul II., *Universi Dominici Gregis*, 1996, Kapitel VI, § 78; zitiert nach <http://de.wikipedia.org/wiki/Simonie>.
- Joyce 1960: Stanislaus Joyce, *Meines Bruders Hüter*, mit einem Vorwort von T. S. Eliot und einer Einführung von Richard Ellmann, deutsch von Arno Schmidt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1960.

- Joyce 1979: James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York: Penguin 1979.
- Jung 1978: Carl Gustav Jung, *Die Visionen des Zosimos*; in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 13 : *Studien über alchemistische Vorstellungen*, hg. von Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüf, Olten: Walter 1978.
- Jung 2001: Carl Gustav Jung, *Symbole der Wandlung*, Zürich: Rascher 1952; zitiert nach Hans Dieckmann, *Träume als Sprache der Seele. Einführung in die Traumdeutung C. G. Jungs*, Bielefeld: Königsfurt 2001.
- Jünger 1979: Ernst Jünger, *Sämtliche Werke, Erste Abteilung*, Stuttgart: Klett-Cotta 1979.
- Jünger 1983: Ernst Jünger, *Aladins Problem*, Stuttgart: Klett-Cotta 1983; zitiert nach Uwe Wolff, *Die Wiederkehr der Engel. Boten zwischen New Age, Dichtung und Theologie*; in: *Evangelische Zentralstelle für Weltanschauungen (Hg.), Impulse* Nr. 32, II/1991.
- Junod 2009: Tom Junod, *The Falling Man*; in: *Esquire*, 8. September 2009; zitiert nach http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN.
- Jürgens-Kirchhoff 2013: Annegret Jürgens-Kirchhoff, *Der Held mit dem Flügel – Paul Klee im Ersten Weltkrieg*, in: Christof Trebsch und Shahab Sangestan (Hg.), *Paul Klee, Mythos Fliegen (= Katalog Augsburg 2013)*, München: Deutscher Kunstverlag 2013, S. 18–31.
- Kamper 1997: Dietmar Kamper, *Sturz der Engel*, in: Cathrin Pichler (Hrsg.), *:Engel :Engel. Legenden der Gegenwart (= Katalog Wien und Prag 1997)*, Wien/New York: Springer) 1997, S. 51–56.
- Karlson 1937: Paul Karlson, *Der Mensch fliegt. Geschichte und Technik des Fliegens*, Berlin: Deutscher Verlag 1937, S. 27; zitiert nach Natascha Adamowsky, *Das Wunder in der Moderne. Eine andere Kulturgeschichte des Fliegens, (= Habil. Berlin 2009)*, München: Fink 2010.
- Katalog Ulm 1986: *Der Schneider von Ulm. Fiktion und Wirklichkeit. Biographie, Flugtechnik, Bibliographie, Ausstellungskatalog (= Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Ulm Bd. 7)*, Weißenhorn: Anton H. Konrad Verlag 1986.
- Keller 1937: Gottfried Keller, *Sämtliche Werke*, hg. von Jonas Fränkel, Bd. 2,I, Bern und Leipzig: Benteli 1937.
- Kiefer 1990: Anselm Kiefer, *Nachts fahre ich mit dem Fahrrad von Bild zu Bild*; in: *Süddeutsche Zeitung Magazin* Nr. 46, 16. November 1990, S. 28–30; zitiert nach Thomas Macho, *So leicht wie Blei. Vortrag am Institut für Raumexperimente für ›The World is not Fair – Die große Weltausstellung 2012‹*, Berlin-Tempelhof, 3. Juni 2012.
- Kierkegaard 1959: Søren Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*; übers. von Walter Rest und Günther Jungbluth, Frankfurt am Main und Hamburg: Fischer 1959.
- Klee 1920: Paul Klee, *Schöpferische Konfession*; in: *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung*, Band XIII, hg. v. Kasimir Edschmid, Berlin: Reiß 1920, S. 28.
- Klee 1988: Stiftung Zentrum Paul Klee (Hg.), *Paul Klee, Tagebücher 1898–1918*, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Stuttgart: Hatje-Cantz 1988.

- Kleist 1985: Heinrich von Kleist, Der Engel am Grabe des Herrn; in: ders., Sämtliche Werke und Briefe, Erster Band, hg. von Helmut Sembdner, München: Hanser ⁸1985.
- Klibansky/Panofsky/Saxl 1964: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, Saturn and Melancholy, London u. a.: Thomas Nelson & Sons 1964.
- Klopstock 1969: Friedrich Gottlieb Klopstock, Von der heiligen Poesie, in: ders., Ausgewählte Werke, hg. von Karl August Schleiden, München: Hanser ³1969, S. 1008; zitiert nach Ernst Osterkamp, Lucifer. Stationen eines Motivs (= Diss. Münster 1977) (= Komparatistische Studien, Beihefte zu ›arcadia‹, hg. von Horst Rüdiger, Bd.9), Berlin und New York: de Gruyter 1979.
- Klostermann 1964: Wolf-Günther Klostermann, Acedia und schwarze Galle. Bemerkungen zu Dante, Inferno VII, 115ff.; in: Romanische Forschungen 76 (1964), S. 446–486.
- Koerner 1983: Joseph Leo Koerner, Die Suche nach dem Labyrinth. Der Mythos von Dädalus und Ikarus, aus dem Amerikanischen von Lore Brüggemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.
- Koran 2001: Der Koran; übers. von Friedrich Rückert, hg. von Hartmut Bobzin, mit erklärenden Anmerkungen von Wolfdietrich Fischer, Würzburg: Ergon ⁴2001.
- Kouwenhoven 2009: Leontien Kouwenhoven, Satan as the hero in ›Paradise Lost‹ (= Diss. Groningen 2009); zitiert nach <http://paradiselost.org/>.
- Kramer 2006: Anne Kramer, Das Kino: Ort der Engel. Die Funktion von Engelsgestalten im Film (= Diss. Paderborn 2005), Berlin: Lit Verlag 2006.
- Krämer 2008: Sibylle Krämer, Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Krauss 2000: Heinrich Krauss, Die Engel. Überlieferung, Gestalt, Deutung, München: Beck 2000.
- Kunert 1980: Günter Kunert, Angelus Novus 1980; zitiert nach Heinz-Georg Held, Engel. Geschichte eines Bildmotivs, Köln: DuMont 1995, Frontispiz.
- Lacan 1975: Jacques Lacan, Encore (= Das Seminar Buch XX (1972–1973)), Textherstellung durch Jacques-Alain Miller, übersetzt von Norbert Haas, Vreni Haas und Hans-Joachim Metzger, Weinheim und Berlin: Quadriga 1975.
- Larkin 2011: Daniel Larkin, Making Art from WTC dust; zitiert nach <http://hyperallergic.com/35031/making-art-from-wtc-dust/>.
- Lechner 2004: Götz Lechner, Soziologie des Scheiterns. Ein romantisch archäologischer Versuch; in: ders. und Matthias Junge (Hg.), Scheitern. Aspekte eines sozialen Phänomens, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 33–47.
- Lehmann 2008: Karsten Lehmann, Pop-Angels. Engel in der populären Gegenwartskultur; in: Michael N. Ebertz und Richard Faber (Hg.), Engel unter uns. Soziologische und theologische Miniaturen, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 159–163.

- Leonardo da Vinci 1953: Leonardo da Vinci, Tagebücher und Aufzeichnungen, übersetzt und hg. von Theodor Lücke, Leipzig: List 1953.
- Lepenies 1969: Wolf Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969; zitiert nach Eckart Goebel, Schwermut/Melancholie; in: Karlheinz Barck (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5: Stuttgart: Metzler 2003, S. 446–486.
- Loos 1975: Erich Loos, Die Hauptsünde der ›acedia‹ in Dantes ›Commedia‹ und in Petrarcas ›Secretum‹. Zum Problem der italienischen Renaissance; in: F. Schalk (Hg.), Petrarca 1304–1374. Beiträge zu Werk und Wirkung, Frankfurt am Main: Klostermann 1975; zitiert nach Eckart Goebel, Schwermut/Melancholie; in: Karlheinz Barck (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5: Stuttgart: Metzler 2003, S. 446–486.
- Lüdke 2005: Martin Lüdke, Hauptsache, da sind Flügel dran, in: Frankfurter Rundschau, 16. Juli 2005, zitiert nach <http://www.fr-online.de/literatur/hauptsache--da-sind-fluegel-dran,1472266,3212218.html>.
- Luther 1908: Martin Luther, Predigt am Michaelistage, 29. September 1531; in: D Martin Luthers Werke, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 34/II, Weimar: Böhlau 1908.
- Luther 1912/1: Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers, neu durchgesehen nach dem vom Deutschen Evangelischen Kirchenausschuss genehmigten Text, Stuttgart Deutsche Bibelgesellschaft 1912.
- Luther 1912/2: Martin Luther, Tischreden; in: ders., Werke. Kritische Gesamtausgabe, Abt. 2. Bd. 1, Weimar: Böhlau 1912.
- Maak 2014: Niklas Maak, Sind alles gefallene Engel; in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. Januar 2014; zitiert nach <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/adac-sind-alles-gefallene-engel-12764662.html>.
- Mach 1992: Michael Mach, Entwicklungsstadien des jüdischen Engelglaubens in vorrabinischer Zeit (= Texte und Studien zum antiken Judentum 34), Tübingen: Mohr Siebeck 1992.
- Macho 1997: Thomas Macho, Himmlisches Geflügel. Beobachtungen zu einer Motivgeschichte der Engel, in: Cathrin Pichler (Hg.), :Engel :Engel. Legenden der Gegenwart (= Katalog Wien und Prag 1997), Wien und New York: Springer 1997, S. 83–100.
- Macho 2011: Thomas Macho, Vorbilder, München: Fink 2011.
- Macho 2012: Thomas Macho, So leicht wie Blei. Vortrag am Institut für Raumexperimente für ›The World is not Fair – Die große Weltausstellung 2012‹, Berlin-Tempelhof, 3. Juni 2012 (Typoskript).
- Mahler 2010: Nicolas Mahler, Engelmann. Der gefallene Engel. Ein Superheldencomic, Hamburg: Carlsen 2010.
- Maimonides 2007: Maimonides; zitiert nach Giorgio Agamben, Die Beamten des Himmels, Frankfurt am Main und Leipzig: Verlag der Weltreligionen im Insel-Verlag 2007.

- Malaguti 2010: Simone Malaguti, Intermediale Beziehungen im Film ›Der Himmel über Berlin‹; in: *Revista Contingentia* Bd. 5 Nr. 1 (Mai 2010), S. 20–40; zitiert nach <http://seer.ufrgs.br/contingentia/article/view/13318/7603>.
- Malcom Godwin 1991: Malcolm Godwin, *Engel. Eine bedrohte Art*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1991.
- Marotzki 2011: Miriam Sarah Marotzki, ›Die zwei Freunde des Leonardo da Vinci: Eine kunsthistorische Fallstudie‹, in: Albrecht Classen und Marilyn Sandidge (Hg.), *Friendship in the Middle Ages and Early Modern Age. Explorations of a Fundamental Ethical Discourse*, Berlin und New York: de Gruyter 2011, S. 561–642.
- Mautner 2008: Josef P. Mautner, Die »katastrophé« begreifbar machen. Eine kleine Soziologie der Engel resp. ihres Erscheinens in der Literatur der Gegenwart; in: Michael N. Ebertz und Richard Faber (Hg.), *Engel unter uns. Soziologische und theologische Miniaturen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 197–203.
- McGrath 1997: Patrick McGrath, *Der Engel*; in: Cathrin Pichler (Hg.), *:Engel :Engel. Legenden der Gegenwart (= Katalog Wien und Prag 1997)*, Wien und New York: Springer 1997, S. 177–190.
- Melani 2009: Margherita Melani, Max Marmor and Dante's Angel; in: Carlo Pedretti, Margherita Melani und Daniel Arasse (Hg.), *Leonardo da Vinci, ›L'Angelo incarnato‹ & Salai, Foligno (Perugia): Cartei & Bianchi 2009*, S. 176–180.
- Mensching 1959: Gustav Mensching, *Die Religion*, Stuttgart: Schwabab 1959.
- Meyer 1855–1892: Meyers Konversationslexikon, Leipzig und Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts ⁴1885–1892.
- Meyrink 1975: Gustav Meyrink, *Mein neuer Roman*; in: *Der Bücherwurm. Monatsschrift für Bücherfreunde*, Leipzig 1927, H. 8, S. 236ff.; zitiert nach Gustav Meyrink, *Der Engel vom westlichen Fenster*, München: Droemersch Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf. 1975.
- Michel 1988: Karl Markus Michel, *Vom Leib der Engel. Kurzer Lehrgang der Angelologie*; in: ders., *Von Eulen, Engeln und Sirenen*, Frankfurt am Main: Athenäum 1988, S. 234–258.
- Milton 1674: John Milton, *Paradise Lost. A Poem in Twelve Books, Second Edition, revised and augmented by the same Author*, London: Simmons 1674; zitiert nach http://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/pl/book_1/index.shtml.
- Mitteregger 2008: Herwig Mitteregger, *Insolito*, 2008; zitiert nach http://www.manoscrito-musikverlag.de/Insolito_texte.html.
- Moolenburgh 1991: H. C. Moolenburgh, *Engel als Beschützer und Helfer des Menschen*, Freiburg: Bauer ⁸1997; zitiert nach Uwe Wolff, *Die Wiederkehr der Engel. Boten zwischen New Age, Dichtung und Theologie*; in: *Evangelische Zentralstelle für Weltanschauungen (Hg.), Impulse Nr. 32 II/1991*.
- Morello 2009: Giovanni Morello, *The Promising Finger*; in: Carlo Pedretti, Margherita Melani und Daniel Arasse (Hg.), *Leonardo da Vinci, ›L'Angelo incarnato‹ & Salai, Foligno (Perugia): Cartei & Bianchi 2009*, S. 181–192.

- Münter 2006: Ulrike Münter, Und wo sammelt sich der Staub? Xu Bing. Installation; zitiert nach <http://www.chinesische-gegenwartskunst.de/pages/portraits/xu-bing.php>.
- Museum Mensch und Natur 2011: Museum Mensch und Natur (Hg.), Natur- und Kulturgeschichte der Paradiesvögel, München: Museum Mensch und Natur 2011.
- Namini/Murken 2008: Susan Namini und Sebastian Murken, Himmlische Dienstleister. Zur psychologischen Bedeutsamkeit der Engel in einer komplexen Welt; in: Michael N. Ebertz und Richard Faber (Hg.), Engel unter uns. Soziologische und theologische Miniaturen, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 67–75.
- Nielsen-Sikora o. J.: Jürgen Nielsen-Sikora, Benjamin und die europäische Moderne; zitiert nach <http://www.glanzundelend.de/Artikel/benjaminmoderne.htm>.
- Nooteboom 2004: Cees Nooteboom, Die Rückkehr der Engel; in: Clemens Zahn, Engel. Von der Schönheit stiller Boten. Mit einem Essay von Cees Nooteboom, München: Sandmann 2004, S. 8–29.
- Nooteboom 2006: Cees Nooteboom, Paradies verloren; aus dem Niederländischen von Helga van Beuningen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Ohlbaum 2003: Isolde Ohlbaum, Aus Licht und Schatten. Engelbilder, München: Kneesebeck 2003.
- Osterkamp 1979: Ernst Osterkamp, Lucifer. Stationen eines Motivs (= Diss. Münster 1977) (= Komparatistische Studien, Beihefte zu ›arcadia‹, hg. von Horst Rüdiger, Bd.9), Berlin und New York: de Gruyter 1979.
- Ovid 1958: Ovid, Verwandlungen, Bearbeitung und Nachwort von Wilhelm Plankl unter Mitwirkung von Karl Vretska (= Reclams Universal-Bibliothek Nr. 7711), Stuttgart: Reclam 1958.
- Ovid 1992: Publius Ovidius Naso, Metamorphosen. In deutsche Hexameter übertragen und herausgegeben von Erich Rösch. Mit einer Einführung von Niklas Holzberg, München: Artemis & Winkler 1992 (Sammlung Tusculum).
- Pace 1994: Kimberly A. Pace, The Legal Profession as a Standard for Improving Engineering Ethics: Should Engineers Behave like Lawyers? In: Berkeley Technology Law Journal 9/1994. Spring 1994, S. 93ff., zitiert nach <http://www.law.berkeley.edu/journals/btlj/articles/vol9/Pace/html/text.html>.
- Pache 2006: Klaus Pache, Die Engel – was die Bibel über die himmlischen Boten sagt; zitiert nach http://www.matthaeus.net/matthaeus/pdf/klauspache_engel.pdf,
- Parry 2009: Louis Buff Parry, What's in a name?; in: Carlo Pedretti, Margherita Melani und Daniel Arasse (Hg.), Leonardo da Vinci, ›L'Angelo incarnato & Salai, Foligno (Perugia): Cartei & Bianchi 2009, S. 199–201.
- Pedretti 2009: Carlo Pedretti, Foreword; in: ders., Margherita Melani und Daniel Arasse (Hg.), Leonardo da Vinci, ›L'Angelo incarnato & Salai, Foligno (Perugia): Cartei & Bianchi 2009, S. 9f.
- Pedretti/Melani/Arasse 2009: Carlo Pedretti, Margherita Melani und Daniel Arasse (Hg.), Leonardo da Vinci: ›L'Angelo incarnato & Salai, Foligno (Perugia): Cartei & Bianchi 2009.

- Peter 2007: Klaus Peter, Ikarus in Preußen. Heinrich von Kleists Traum von einer besseren Welt, Heidelberg: Winter 2007.
- Petershagen 2011: Henning Petershagen, Der Schneider als Engel, Süd West Presse, 15. März 2011; zitiert nach http://www.swp.de/ulm/lokales/ulm_neu_ulm/Der-Schneider-als-Engel;art4329,880380.
- Pfau o. J.: Oliver Pfau, Alles zum Teufel. Der Teufel in der klassischen Musik; zitiert nach <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/teufel/musik/klassisch/index.html>.
- Pichler 1997/1: Cathrin Pichler (Hrsg.), :Engel :Engel. Legenden der Gegenwart (= Katalog Wien und Prag 1997), Wien und New York: Springer 1997, S. 73–81.
- Pichler 1997/2: Cathrin Pichler, :Engel :Engel, in: dies. (Hrsg.), :Engel :Engel. Legenden der Gegenwart (= Katalog Wien und Prag 1997), Wien und New York: Springer 1997, S. 73–81.
- Pierer 1857–1865: Pierer's Universallexikon der Vergangenheit und Gegenwart, Altenburg ⁴1857–1865, S. 660f.; zitiert nach <http://de.academic.ru/dic.nsf/pierer/20984/Paradiesvogel>.
- Platon 1805: Platon, Ion; in: Platons Werke von F. Schleiermacher. Ersten Theiles zweiter Band, Berlin: Realschulbuchhandlung 1805.
- Pleșu 1997: Andrei Pleșu, Engel: Elemente für eine Theorie der Nähe; in: Cathrin Pichler (Hrsg.), :Engel :Engel. Legenden der Gegenwart (= Katalog Wien und Prag 1997), Wien und New York: Springer 1997, S. 15–31.
- Pleșu 2007: Andrei Pleșu, Das Schweigen der Engel, aus dem Rumänischen von Georg Aeschl, Berlin: Berlin University Press 2007.
- Pseudo-Aristoteles 2002: Pseudo-Aristoteles, Problemata Physica XXX, 1; zitiert nach René Dervaux, Melancholie im Kontext der Postmoderne. Anthropologische Implikationen der Postmoderne unter besonderer Berücksichtigung der Melancholieproblematik, Diplomarbeit Gerhart-Mercator-Universität-Düsseldorf 2002; zitiert nach http://books.google.de/books?id=7_3f8vR_OqAC&pg=PT6&lpg=PT6&dq=zynismus+melancholie&source=bl&ots=e79R1622KS&sig=RRMZwy2Hkph15f9s7CtBK8F1DQ&hl=de&sa=X&ei=HO_AUubcE8TnTQao8oD4Cw&ved=0CEMQ6AEwBA#v=onepage&q=zynismus%20melancholie&f=false.
- Pseudo-Dionysius Areopagita 1986: Pseudo-Dionysius Areopagita, Über die himmlische Hierarchie. Über die kirchliche Hierarchie, eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Günter Heil, Stuttgart: Hiersemann 1986.
- Quandt 2013: Julia Quandt, Schweben; in: Christof Trebsch und Shahab Sangestan (Hg.), Paul Klee, Mythos Fliegen (= Katalog Augsburg 2013), München: Deutscher Kunstverlag 2013, S. 133f.
- Quasha/Stein 1997: George Quasha und Charles Stein, Gary Hills Projektive Zwillinginstallation; in: Cathrin Pichler (Hrsg.), :Engel :Engel. Legenden der Gegenwart (= Katalog Wien und Prag 1997), Wien und New York: Springer 1997, S. 133–141.

- Reder 1997: Christian Reder, Nachkriegsengel, Indianer und Piloten. Erinnerungen an Nscho-tshi, die Rote Schlange und Lauren Bacall; in: Cathrin Pichler (Hrsg.), :Engel :Engel. Legenden der Gegenwart (= Katalog Wien und Prag 1997), Wien und New York: Springer 1997, S. 127–131.
- Rees 2013: Valery Rees, From Gabriel to Lucifer. A Cultural history of Angels, London und New York: I. B. Tauris 2013.
- Reichertz 2008: Jo Reichertz, Ein Engel für RTL. Linda de Mol als moderne Engelserscheinung; in: Karsten Lehmann, Pop-Angels. Engel in der populären Gegenwartskultur; in: Michael N. Ebertz und Richard Faber (Hg.), Engel unter uns. Soziologische und theologische Miniaturen, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 165–176.
- Reile o. J.: Holger Reile, Er hatte ein fliegend' Herz oder Ikarus vom Lautertal genannt; zitiert nach <http://www.kultur-unterm-schirm.de/Mesmer/Mesmer-Seiten/Mesmerbiografie/Mesmerbiografie.htm>.
- Riedel 2008: Ingrid Riedel, Engel der Wandlung. Die Engelbilder Paul Klees, Freiburg i. Br.: Herder ⁵2008.
- Rilke 1942: Rainer Maria Rilke, Tagebücher aus der Frühzeit, Leipzig: Insel 1942.
- Rilke 1987: Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke, Werke I (= Gedichte, Erster Teil), hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt am Main: Insel 1987.
- Rimbaud 1980: Arthur Rimbaud, Album dit ›Zutique‹ LV, in: ders., Das trunkene Schiff, übersetzt von Hans Therre und Rainer G. Schmid, München: Matthes & Seitz 1980, S. 251; zitiert nach Cathrin Pichler, :Engel :Engel , in: dies. (Hrsg.), :Engel :Engel. Legenden der Gegenwart (= Katalog Wien und Prag 1997), Wien und New York: Springer 1997, S. 73–81, hier S. 79.
- Rombach 1983: Heinrich Rombach, Welt und Gegenwelt. Umdenken über die Wirklichkeit – Die philosophische Hermetik, Basel: Herder 1983.
- Romney 2012: Jonathan Romney in: The Independent, 28. Oktober 2012; zitiert nach <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/review-skyfall-sam-mendes-140-mins-12a-8229136.html>.
- Rösch 2009: Perdita Rösch, Die Hermeneutik des Boten. Der Engel als Denkfigur bei Paul Klee und Rainer Maria Rilke (= Diss. Konstanz 2006), München: Fink 2009.
- Rosenberg 1992. Alfons Rosenberg, Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbilds, mit einem Vorwort von Otto Betz, München. Kösel ³1992.
- Röttgers 2004: Kurt Röttgers, Die Physiologie der Engel; in: ders. und Monika Schmitz-Emans (Hg.), Engel in der Literatur-, Philosophie- und Kunstgeschichte (= Philosophisch-literarische Reflexionen Bd. 6), Essen: Die Blaue Eule 2004, S. 29–51.
- Ruhs 1997: August Ruhs, Der Engel, ganz Stimme; in: Cathrin Pichler (Hrsg.), :Engel :Engel. Legenden der Gegenwart (= Katalog Wien und Prag 1997), Wien und New York: Springer 1997, S. 109–115.

- Rühtling 1986: Paul Rühtling, Schneider von Ulm, in: Der Schneider von Ulm. Fiktion und Wirklichkeit. Biographie, Flugtechnik, Bibliographie, Ausstellungskatalog (= Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Ulm Bd. 7), Weißenhorn: Anton H. Konrad Verlag 1986.
- Ruster 2005: Thomas Ruster, Von Menschen, Mächten und Gewalten: eine Himmelslehre, Mainz: Grünewald 2005.
- Ruster 2008: Thomas Ruster, Es gibt Systeme. Es gibt Engel; in: Michael N. Ebertz und Richard Faber (Hg.), Engel unter uns. Soziologische und theologische Miniaturen, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 115–120.
- Rütten 1992: Thomas Rütten, Demokrit– Lachender Philosoph und sanguinischer Melancholiker: Eine pseudohippokratische Geschichte (= Diss. Münster 1991), Leiden u. a.: Brill 1992.
- Sachs/Badstübner/Neumann 1980: Hannelore Sachs, Ernst Badstübner und Helga Neumann (Hg.), Christliche Ikonografie in Stichworten, Leipzig: Köhler und Amelang 1980.
- Sartre 1948. Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature?, Paris: Gallimard 1948.
- Schiesari 1992: Juliana Schiesari, The Gendering of Melancholia, Ithaca und London: Cornell University Press 1992; zitiert nach Eckart Goebel, Schwermut/Melancholie; in: Karlheinz Barck (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5: Stuttgart: Metzler 2003, S. 446–486.
- Schimmel 1992: Annemarie Schimmel, Engel im Islam; in: Reinhard Kirste, Paul Schwarzenau und Udo Tworuschka (Hg.), Religionen im Gespräch, Engel, Elemente, Energien, Balve: Zimmermann 1992, S. 282–291; zitiert nach Oliver Dürr, Der Engel Mächte. Systematisch-theologische Untersuchung. Angelologie (= Forum Systematik Bd. 35) (=Diss. Bochum 2008), Stuttgart: Kohlhammer 2009.
- Schings 1977: Hans-Jürgen Schings, Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart: Metzler 1977.
- Schlegel 2001: August Wilhelm Schlegel, Der Bund der Kirche mit den Künsten; zitiert nach Friedmar Apel, Himmelssehnsucht. Die Sichtbarkeit der Engel, Frankfurt am Main: Insel 2001.
- Schleiermacher 1970: Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern (= Philosophische Bibliothek; Band 255), Hamburg: Meiner 1970.
- Schmid 1998: Georg Otto Schmid, Geht die Jugend zum Teufel? Jugendsatanismus – Mythos und Realität; zitiert nach <http://www.relinfo.ch/satanismus/jugend.html>.
- Schmidt 1873: Emil Schmidt, Besser als ihr Ruf; in: Die Gartenlaube H. 8. 1873, S. 131–134, Leipzig. Verlag von Ernst Keil 1873, S. 131; zitiert nach http://de.wikisource.org/wiki/Besser_als_ihr_Ruf.
- Schmidt 2011: Uwe Schmidt, Der geflügelte Mensch; in: DIE ZEIT, 17. Februar 2011; zitiert nach <http://www.zeit.de/2011/08/Flugpionier-Berblinger/seite-2>.

- Schmitz-Emans 2004: Monika Schmitz-Emans, Engel – ein Steckbrief; in: Kurt Röttgers und dies. (Hg.), Engel in der Literatur-, Philosophie- und Kunstgeschichte (= Philosophisch-literarische Reflexionen Bd. 6), Essen: Die Blaue Eule 2004, S. 10–28.
- Schmitz-Emans 2009: Monika Schmitz-Emans, Ikarus und Narziss, zitiert nach www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/downloads/mythos10.doc.
- Scholem 1983: Gershom Scholem, Walter Benjamin und sein Engel; in: ders., Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 35–72.
- Scholem 2012: Gershom Scholem, Gruß vom Angelus; zitiert nach Reto Sorg, Der Engel der Engel. Zu Paul Klees Angelus novus; in: Zentrum Paul Klee, Bern (Hg.), Paul Klee. Die Engel, Ostfildern: Hatje Cantz 2012 (= Katalog Bern, Essen und Hamburg 2012), S. 114–133.
- Scholz/Thomson 2008: Dieter Scholz und Christina Thomson (Hg.), Das Universum Klee, Stuttgart und Ostfildern: Hatje Cantz 2008.
- Schweikle 2011: Johannes Schweikle, 200 Jahre Gleitflug: Schneiderlein im Sturzwind; in: Der Spiegel, 31. Mai 2011; zitiert nach <http://www.spiegel.de/wissenschaft/technik/200-jahre-gleitflug-schneiderlein-im-sturzwind-a-765672.html>.
- Serres 1995: Michel Serres, Die Legende der Engel, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 1995.
- Shelley 1886: Percy Bysshe Shelley, A Defence of Poetry; in: ders., Essays and Letters, London: Walter Scott 1886.
- Simmen 1991. Jeannot Simmen (Hg.), Schwerelos (= Katalog Berlin 1991), Stuttgart. Edition Cantz 1991.
- Sloterdijk 1988/1: Peter Sloterdijk, Poetik der Entbindung; in: ders., Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- Sloterdijk 1988/2: Peter Sloterdijk, Das tätowierte Leben; in: ders., Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- Sloterdijk 2008: Peter Sloterdijk, Selbstversuch. Ein Gespräch mit Carlos Oliveira, München: Hanser 2008.
- Sorg 2012: Reto Sorg, Der Engel der Engel. Zu Paul Klees Angelus novus; in: Zentrum Paul Klee, Bern (Hg.), Paul Klee. Die Engel (= Katalog Bern, Essen und Hamburg 2012), Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 114–133.
- Spiegelman 2004: Art Spiegelman, In The Shadow of No Towers, New York. Pantheon Books / Random House, 2004.

- Stadler 1875: Vollständiges Heiligen-Lexikon oder Lebensgeschichten aller Heiligen, Seligen etc. etc. aller Orte und aller Jahrhunderte, deren Andenken in der katholischen Kirche gefeiert oder sonst geehrt wird, unter Bezugnahme auf das damit in Verbindung stehende Kritische, Alterthümliche, Liturgische und Symbolische, in alphabetischer Ordnung, mit zwei Beilagen, die Attribute und den Kalender der Heiligen enthaltend, Bd. 4, hg. von Johann Evangelist Stadler, fortgesetzt von J. N. Ginal, Augsburg: B. Schmid'sche Verlagsbuchhandlung (A. Manz) 1875; zitiert nach http://www.heiligenlexikon.de/Stadler/Makarios_von_Alexandria_der_Juengere.html.
- Starobinski 1963: Jean Starobinski, L'Encre de la Mélancholie; in: La Nouvelle Revue Française 11 (1963).
- Starobinski 1992: Jean Starobinski, Melancholie im Spiegel. Baudelaire-Lektüren, aus dem Französischen von Horst Günther, München: Hanser 1992.
- Starobinski 2006: Jean Starobinski, Die Tinte der Melancholie; in: Jean Clair (Hg.), Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst (= Katalog Paris und Berlin 2006), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2006, S. 24–30.
- Steinaecker 2011: Thomas von Steinaecker, Im Schatten keiner Türme, in: Die Welt, 27. August 2011; zitiert nach http://www.welt.de/print/die_welt/vermischtes/article13568529/Im-Schatten-keiner-Tuerme.html.
- Stern 2011: Marlow Stern, 9/11's Iconic ›Falling Man‹; zitiert nach <http://www.thedailybeast.com/articles/2011/09/08/richard-drew-s-the-falling-man-ap-photographer-on-his-iconic-9-11-photo.html>.
- Strick 1992: Philip Strick, Einführung: Rubljow im Wandel; in: Andrej Tarkowskij, Andrej Rubljow. Eine Novelle, aus dem Russischen von Ute Spengler, Berlin: Limes 1992, S. 7–17.
- Ströter-Bender 1988: Jutta Ströter-Bender, Engel: ihre Stimme, ihr Duft, ihr Gewand und ihr Tanz, Stuttgart: Kreuz-Verlag 1988.
- Sudendorf 1996: Werner Sudendorf, Üb immer Treu und Redlichkeit. Zum ›Blauen Engel‹ von Josef von Sternberg; in: Hans Wißkirchen (Hg.), Mein Kopf und die Beine von Marlene Dietrich. Heinrich Manns Professor Unrat und der Der blaue Engel (= Katalog Lübeck 1996), Lübeck: Dräger 1996, S. 94–131.
- Sueton 1929: Sueton, Die zwölf Cäsaren, übersetzt von Adolf Stahr, Berlin. Propyläen 1929; zitiert nach Gerhard Wissmann, Geschichte der Luftfahrt von Ikarus bis zur Gegenwart, Berlin. VEB Verlag Technik ⁶1982, S. 33.
- Swedenborg 1784: Emanuel Swedenborg, Himmel und Hölle; zitiert nach Thomas Noack, Der Seher und der Schreibknecht Gottes. Emanuel Swedenborg und Jakob Lorber im Vergleich, o. O. 2000.
- Sydow 1922: Eckart von Sydow, Die Kultur der Dekadenz, Dresden: Sibyllen-Verlag 1922.
- Tarkowskij 1992: Andrej Tarkowskij, Andrej Rubljow. Eine Novelle, aus dem Russischen von Ute Spengler, Berlin: Limes 1992.

- Tarkowskij 2000: Andrej Tarkowskij, Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. Aus dem Russischen von Hans-Joachim Schlegel, Frankfurt am Main und Berlin: Ullstein 2000.
- Teichrieb 2005: Sabine Teichrieb, Die Bedeutung von Frauengestalten für Stephen in Portrait of the Artist as a Young Man von James Joyce, Studienarbeit Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 2005, S. 6; zitiert nach http://books.google.de/books?id=2b_cUyOGPHYC&pg=PA6&lpg=PA6&dq=joyce+portrait+of+the+artist+engel&source=bl&ots=sxXDf5Pkw&sig=ASgehA1ui8vEMqNitco1d5NO8WQ&hl=de&sa=X&ei=GQenUbfuAcSO4gTsglH4BA&ved=0CC4Q6AEwAA#v=onepage&q=joyce%20portrait%20of%20the%20artist%20engel&f=false.
- Tezcan 2008: Levent Tezcan, Wo selbst Engel zittern, kann nur ein Narr helfen! Aber wie?; in: Michael N. Ebertz und Richard Faber (Hg.), Engel unter uns. Soziologische und theologische Miniaturen, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 127–132.
- Theunissen 1996: Michael Theunissen, Vorentwürfe der Moderne. Antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters, Berlin und New York: de Gruyter 1996; zitiert nach Eckart Goebel, Schwermut/Melancholie; in: Karlheinz Barck (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5: Stuttgart: Metzler 2003, S. 446–486.
- Thielicke 1978: Helmut Thielicke, Der evangelische Glaube: Grundzüge der Dogmatik, Bd. 3: Theologie des Geistes, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1978.
- Thomas 2007: Christian Thomas, Don DeLillos Roman Falling Man; in: Frankfurter Rundschau, 19. Mai 2007; zitiert nach <http://www.fr-online.de/literatur/11--september-don-delillos-roman--falling-man-,1472266,3143902.html>.
- Thomas von Aquin 1936: Thomas von Aquin, Summa theologiae, hg., übersetzt und kommentiert von Dominikanern und Benediktinern Deutschlands, Österreichs und der Schweiz, Salzburg und Leipzig: Pustet 1936.
- Thomas von Aquin 2007: Thomas von Aquin, Frage 112: Von der Sendung der Engel, 3. Artikel; zitiert nach Giorgio Agamben, Die Beamten des Himmels. Über Engel, gefolgt von der Angelologie des Thomas von Aquin, aus dem Italienischen übers. und hg. von Andreas Hiepko, Frankfurt am Main und Leipzig: Verlag der Weltreligionen im Insel Verlag 2007.
- Tieck 2001: Ludwig Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen; zitiert nach Friedmar Apel, Himmelssehnsucht. Die Sichtbarkeit der Engel, Frankfurt am Main: Insel 2001.
- Tillich 1930: Paul Tillich, Religiöse Verwirklichung, Berlin: Furche 1930.
- Tiqqun 2003: Tiqqun, Theorie vom Bloom, übers. von Urs Urban, Zürich und Berlin: diaphanes 2003; zitiert nach <http://www.bloom0101.org/bloomall.pdf>.
- Tobler 2012: Konrad Tobler, Die Zahl der Engel ist unzählig. Eine kurze Kunstgeschichte des Engelmotivs; in: Zentrum Paul Klee, Bern (Hg.), Paul Klee. Die Engel (= Katalog Bern, Essen und Hamburg 2012), Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 134–141.

- Trebsch/Sangestan 2013: Christof Trebsch und Shahab Sangestan, Zur Ausstellung ›Paul Klee – Mythos Fliegen‹; in: dies. (Hg.), Paul Klee, Mythos Fliegen (= Katalog Augsburg 2013), München: Deutscher Kunstverlag 2013, S. 12–17.
- Trummer 2011: Manuel Trummer, Sympathy for the Devil? Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik (= Regensburger Schriften zur Volkskunde / Vergleichenden Kulturwissenschaft Bd. 22) (= Diss. Regensburg 2011), Münster: Waxmann 2011.
- Turgenjew 1994: Iwan Turgenjew, Faust. Tragödie. Ein Werk von Goethe. Übersetzung des ersten und Darlegung des zweiten Teils; in: ders., Gesammelte Werke in Einzelbänden, hg. von Klaus Dornacher, Literaturkritische und publizistische Schriften, Berlin und Weimar: Aufbau 1994.
- Uka 2004: Walter Uka, Der 11. September auf dem Theater. Betroffenheit, Zynismus, stumme Bilder und lärmende Identität, in: Matthias N. Lorenz (Hg.), Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001 (= Film – Medium – Diskurs, hg. von Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus Bd. 4), Würzburg. Königshausen & Neumann 2004, S. 151–159.
- Unglaub 2001: Erich Unglaub, Steigen und Stürzen. Der Mythos von Ikarus. Frankfurt am Main, Berlin, Bern u. a.: Peter Lang 2001; zitiert nach Monika Schmitz-Emans, Ikarus und Narziss, zitiert nach www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/downloads/mythos10.doc.
- Valentin 2008: Joachim Valentin, Angeli interpretandi. Vom Nutzen der Engel für die Theologie; in: Michael N. Ebertz und Richard Faber (Hg.), Engel unter uns. Soziologische und theologische Miniaturen, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 27–32.
- Vasari 1983: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister. Von Cimabue bis zum Jahre 1567 beschrieben von Giorgio Vasari, Maler und Baumeister, neu hg. und eingeleitet von Julian Kliemann, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 1983.
- Vogel 2004: Heike Vogel, Frühe Ballonfahrerinnen und Pilotinnen. Hindernisse und Durchsetzungsstrategien; in: Wolfgang Meighörner und Zeppelin Museum Friedrichshafen (Hg.), Frau und Flug. Die Schwestern des Ikarus (= Katalog Friedrichshafen 2004), Marburg: Jonas 2004, S. 26–53.
- Völlnagel 2006: Jörg Völlnagel, Anonym, Herr Walther von der Vogelweide; in: Jean Clair (Hg.), Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2006, S. 79.
- Wagner 1850: Richard Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft; Leipzig: Wigand 1850 zitiert nach http://de.wikipedia.org/wiki/Wieland_der_Schmied.
- Walker 1983: Barbara G. Walker, The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets, San Francisco: Harper 1983.

- Walser 1968: Robert Walser, Belgische Kunstaussstellung; in: ders., Das Gesamtwerk, Bd. 10: Prosa aus der Berner Zeit, hg. von Jochen Greven, Genf: Kossodo 1968; zitiert nach Monika Schmitz-Emans, Ikarus und Narziss, zitiert nach www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/downloads/mythos10.doc.
- Walther von der Vogelweide 1972: Walther von der Vogelweide, Reichston, in: ders., Werke, hg. von Jörg Schäfer, Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft ¹³1972.
- Watanabe-O'Kelly 1978: Helen Watanabe-O'Kelly, Melancholie und die melancholische Landschaft, Bern: Francke 1978; zitiert nach Eckart Goebel, Schwermut/Melancholie; in: Karlheinz Barck (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5: Stuttgart: Metzler 2003, S. 446–486.
- Weber 2005: Albrecht Weber, Goethes ›Faust‹: Noch und wieder? Phänomene, Probleme, Perspektiven, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- Wedekind 2012: Gregor Wedekind, Im Hinblick auf das Höhere. Paul Klees paraspirituelle Kunst; in: Zentrum Paul Klee, Bern (Hg.), Paul Klee. Die Engel (= Katalog Bern, Essen und Hamburg 2012), Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 107–113.
- Weiß 2010: Susanne Weiß, Kunst + Technik = Design? Materialien und Motive der Luftfahrt in der Moderne, Köln, Weimar, Wien. Böhlau 2010, S. 22.
- Wenders 2006: Wim Wenders, In weiter Ferne, so nah!; zitiert nach Anne Kramer, Das Kino: Ort der Engel. Die Funktion von Engelsgestalten im Film (= Diss. Paderborn 2005), Berlin: Lit Verlag 2006.
- Wenders/Handke 1989: Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke, Frankfurt am Main: Suhrkamp ³1989.
- Werckmeister 1981: Otto Karl Werckmeister, Walter Benjamin, Paul Klee und der ›Engel der Geschichte‹; in: ders., Versuche über Paul Klee, Frankfurt am Main: Syndikat 1981, S. 98–123.
- Werckmeister 1997: Otto Karl Werckmeister, Benjamins Engel der Geschichte oder die Läuterung des Revolutionärs zum Historiker; in: ders.; Linke Ikonen. Benjamin, Eisenstein, Picasso – nach dem Fall des Kommunismus, München und Wien: Hanser 1997, S. 19–57.
- Werckmeister 2008: Otto Karl Werckmeister, Klees Orientierungskünstler; in: Dieter Scholz und Christina Thomson (Hg.), Das Universum Klee (= Katalog Berlin 2008/2009), Stuttgart und Ostfildern: Hatje Cantz 2008, S. 25–52.
- Werfel 1946: Franz Werfel, Stern der Ungeborenen. Ein Reiseroman, Stockholm: Bermann-Fischer 1946; zitiert nach Uwe Wolff, Die Wiederkehr der Engel. Boten zwischen New Age, Dichtung und Theologie; in: Evangelische Zentralstelle für Weltanschauungen (Hg.), Impulse Nr. 32 II/1991.
- Westermann 1989: Claus Westermann, Gottes Engel brauchen keine Flügel, Stuttgart: Kreuz-Verlag ⁵1989.
- Wißkirchen 1996: Hans Wißkirchen (Hg.), Mein Kopf und die Beine von Marlene Dietrich. Heinrich Manns Professor Unrat und der Der blaue Engel (= Katalog Lübeck 1996), Lübeck: Dräger 1996.

- Wissmann 1982: Gerhard Wissmann, Geschichte der Luftfahrt von Ikarus bis zur Gegenwart, Berlin. VEB Verlag Technik ⁶1982.
- Wittstock 2007: Uwe Wittstock, Don DeLillos Versuch, Amerika zu therapieren; in: Die Welt, 4. November 2007; zitiert nach <http://www.welt.de/kultur/article1323559/Don-DeLillos-Versuch-Amerika-zu-therapieren.html>.
- Wodtke 1948: Friedrich Wilhelm Wodtke, Klopstock und Rilke, Ms. 1948 (= Diss. Kiel 1948); zitiert nach Perdita Rösch, Die Hermeneutik des Boten. Der Engel als Denkfigur bei Paul Klee und Rainer Maria Rilke (= Diss. Konstanz 2006), München: Fink 2009, S. 151.
- Wolff 1991: Uwe Wolff, Die Wiederkehr der Engel. Boten zwischen New Age, Dichtung und Theologie; in: Evangelische Zentralstelle für Weltanschauungen (Hg.), Impulse Nr. 32 II/1991, S. 10.
- Wolfram von Eschenbach 1973: Wolfram von Eschenbach, Willehalm, übertragen von Otto Unger, mit einer Einführung von Christoph Gerhardt, Göttingen: Verlag Alfred Kümmerle 1973.
- Wunder 2008: Edgar Wunder, Grenzgänger zwischen säkularen und religiösen Welten: Außerirdische als rationalisierte Engel, in: Michael N. Ebertz und Richard Faber (Hg.), Engel unter uns. Soziologische und theologische Miniaturen, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.
- Zahn 2004: Clemens Zahn, Engel. Von der Schönheit stiller Boten. Mit einem Essay von Cees Nooteboom, München: Sandmann 2004.
- Zedler 1732ff.: Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Halle und Leipzig. Zedler 1732 ff.; zitiert nach <http://www.zedler-lexikon.de/>.
- Zilch 2004: Harriet Zilch, Die Engelsdarstellungen von Paul Klee. Verwendung und Verfremdung eines religiösen Symbols (= Diss. Bamberg 2004); zitiert nach <http://opus4.kobv.de/opus4-bamberg/frontdoor/index/index/docId/172>.

12. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Marc Chagall, L'Apparition, 1917, Öl auf Leinwand, 148 x 129 cm, heute Privatbesitz (http://3.bp.blogspot.com/-ld7ARiAaNaw/ToUQh08MkvI/AAAAAAAAADtg/XHbnvKFZPZM/s1600/Chagall_Apparition.jpg)
- Abb. 2: Abteikirche Bath, England (<http://www.robertmealing.com/wp-content/gallery/bath/bath14.jpg> und <http://www.flickr.com/photos/jacquiross/3862968215/>)
- Abb. 3: Paul Klee, Mehr Vogel (als Engel), 1939, Bleistift auf Papier auf Karton, heute Zentrum Paul Klee, Bern (http://www.museum-folkwang.de/uploads/pics/Klee__Mehr_Vogel_525px.jpg)
- Abb. 4: Raffael, Mariä Verkündigung (Studie), 1503, Feder und Pinsel, laviert, Konturen mit Feder nachgezogen, über schwarzem Stift, auf Papier, 28,4 x 42,1 cm, heute Musée du Louvre, Paris (<http://images.zeno.org/Kunstwerke/l/big/2270038a.jpg>)
- Abb. 5: Leonardo da Vinci, Entwurf einer Flugmaschine, um 1488, Feder und Tusche auf Papier (<http://www.drawingsofleonardo.org/images/fly3.jpg>)
- Abb. 6: Eugène Delacroix, Mephistopheles in der Luft, 1882, Kohle und Tusche auf Papier, heute Fondation Martin Bodmer, Cologne (<http://fondationbodmer.ch/wp/wp-content/uploads/2011/10/delacroix.jpg>)
- Abb. 7: Bob Kane, Batman, Faserstift auf Papier, 1990 (<http://entrepaginascomics.blogspot.de/2012/08/bob-kane-o-pai-do-morcego.html>)
- Abb. 8: Per Olov Enquist, Gestürzter Engel, Frankfurt am Main: Fischer ²2010 (Cover) (http://www.amazon.de/Gest%C3%BCrzter-Engel-Per-Olov-Enquist/dp/3596157420/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1390483996&sr=8-1&keywords=enquist+engel)
- Abb. 9: Charles-Paul Landon, Dädalus und Ikarus, 1799, Öl auf Leinwand, 54 x 44 cm, heute Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle D'Alençon (http://media.kunst-fuer-alle.de/img/41/m/41_00265967.jpg)
- Abb. 10: Henrik Goltzius nach Cornelis van Haarlem, Ikarus, 1588, Kupferstich, Ø 33,2 cm, (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goltzius_Ikarus.jpg)
- Abb. 11: Roger Melis, Wolf Biermann, Fotografie, 1975 (<http://www.tagesspiegel.de/mediacenter/fotostrecken/kultur/der-liedermacher-wolf-biermann-als-preussischer-ikarus-an-der-weidendammer-bruecke-in-berlin-mitte-/1789066.html>)
- Abb. 12: Pieter Brueghel d. Ä. (?), Landschaft mit Sturz des Ikarus, um 1558, Öl auf Leinwand auf Holz, 73,5 x 112 cm, heute Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bruegel,_Pieter_de_Oude_-_De_val_van_icarus_-_hi_res.jpg)

- Abb. 13: Wilhelm von Kaulbach, Wieland entkommt mit seinem Flügelmantel, 1848, Kupferstich, in: The heroic Life and Exploits of Siegfried the Dragon Slayer. An old German Story, With Eight Illustrations Designed By Wilhelm Kaulbach, London: Joseph Cundall and David Bogue 1848 (<http://www.archive.org/stream/heroiclifeexploit00londiala#page/n72/mode/1up>)
- Abb. 14: Benozzo Gozzoli, Der Fall des Simon Magus, 1461/1462, Tempera auf Leinwand, 24 x 35,5 cm, heute The Hampton Court Palace, London (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Fall_of_Simon_Magus,_Benozzo_Gozzoli_%281461-1462%29.jpg)
- Abb. 15: Gislebertus (?), Der Sturz des Simon Magus, Kathedrale von Saint Lazare, Autun (http://www.dreifaltigkeit-altldorf.de/simon_magus_saint_lazare.jpg)
- Abb. 16: Franz Georg Hermann (II), Deckengemälde der Bibliothek des Klosters Schussenried (Ausschnitt), 1756/1757 (<http://www.danielmitsui.com/hieronymus/index.blog/1905027/early-catholic-aviators-kaspar-mohr/>)
- Abb. 17: Jakob Degens Flugmaschine, Illustration aus: Friedrich Justin und Carl Bertuch, Bilderbuch für Kinder: enthaltend eine angenehme Sammlung von Thieren, Pflanzen, Blumen, Früchten, Mineralien, Trachten und allerhand andern unterrichtenden Gegenständen aus dem Reiche der Natur, der Künste und Wissenschaften; alle nach den besten Originalen gewählt, gestochen und mit einer kurzen wissenschaftlichen, und den Verstandes-Kräften eines Kindes angemessenen Erklärung begleitet, Bd. 6, Weimar: Landes-Industrie-Comptoir 1807 (http://www.pratercottage.at/wp-content/uploads/2012/06/degen1_skaliert.jpg)
- Abb. 18: Gregor Heyberger, Entwurf zu einem Berblinger-Brunnen auf der Adlerbastei, Ulm, 1902 (http://www.swp.de/ulm/lokales/ulm_neu_ulm/Der-Schneider-als-Engel;art4329,880380)
- Abb. 19: R. Neuhaus (?), Flug Lilienthals vom Fliegeberg Lichterfelde am 29. Juni 1895, Fotografie (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lilienthal_in_flight.jpg)
- Abb. 20: Unbekannt, Otto Lilienthals beschädigter Flugapparat nach seinem letzten Flug am 9. August 1896, Fotografie (<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:LilienthalsTodesflug.jpg>)
- Abb. 21: Gustav Mesmer, Skizzen, undatiert, Farbstift und Tinte auf Papier (http://www.tagblatt.de/cms_media/module_bi/55/27507_1_mittel_640_008_347739_gustav_mesm.jpg)
- Abb. 22: Franco Zehnder, Gustav Mesmer, 1988, Fotografie (<http://www.kultur-unterm-schirm.de/Mesmer/Mesmer-Seiten/Mesmer.htm>)
- Abb. 23: Der gestürzte Bauer, Filmstill aus: Andrej Tarkowskij, Andrej Rubljow (Tarkowskij 1992, S. 140)
- Abb. 24: Beelzebufo ampinga (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Beelzebufo_BW.jpg)

- Abb. 25: William Blake, Satan Arousing The Rebel Angels, 1808, Wasserfarbe auf Papier, 51,8 x 31,2 cm, London 1811, Reliefradierung auf Papier, heute Victoria and Albert Museum, London
(http://www.vam.ac.uk/___data/assets/image/0004/208804/5613-large.jpg)
- Abb. 26: William Blake, Frontispiz zu ›Milton. A Poem‹, koloriert, 23 x 14,8 cm, heute Lenox Library, New York Public Library, New York City
(<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=milton.c.illbk.01&java=no>)
- Abb. 27: Eugène Delacroix, Der Sturz der rebellierenden Engel, 1861, Öl auf Leinwand, Saint Sulpice, La Chapelle des Saints-Anges, Paris
(http://1.bp.blogspot.com/-ILtZL4pJAJQ/TZylakfkRYI/AAAAAAAAARH8/fBuhq-NujOM/s1600/jpg_Eugene_Delacroix._St._Michael_Defeats_the_Devil._1854-1861._Oil_and_virgin_wax_on_plaster._Saint-Sulpice_Paris_France.jpg)
- Abb. 28: Henochisches Alphabet
(http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Henochisches_Alphabet.png&filetimestamp=20080630095247&)
- Abb. 29: Alexandre Cabanel, L'Ange déchu (Studie), Öl auf Leinwand, 1846, 25,2 x 37,4 cm, heute Musée Comtadin-Duplessis, Carpentras
(<http://www.oceansbridge.com/paintings/artists/dec2011/Alexandre-Cabanel/Alexandre-Cabanel-xx-Fallen-Angel-%28study%29-xx-Musee-Comtadin-Duplessis.jpg>)
- Abb. 30: Alexandre Cabanel, L'Ange déchu, Öl auf Leinwand, 1847, 121 x 189,7 cm, heute Musée Fabre, Montpellier
(http://www.thearttribune.com/spip.php?page=docbig&id_document=2786)
- Abb. 31: Leonardo da Vinci, L'Angelo incarnato, 1513/1514, schwarze Kreide oder Kohle auf blauem Papier, 26,8 x 19,7 cm, heute Privatbesitz, Berlin
(<http://milanoartexpo.files.wordpress.com/2011/09/leonardo-da-vinci-angelo-incarnato-recto.gif>)
- Abb. 32: Meister des Codex Manesse (Meister des Grundstocks), Walther von der Vogelweide, Buchmalerei auf Pergament, zwischen 1305 und 1340, Codex Manesse, Cod. Pal. germ. 848, fol. 124r (<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0243>)
- Abb. 33: Ferdinand von Miller, Walther von der Vogelweide auf dem Frankoniabrunnen vor der Würzburger Residenz (Detail), 1894
(<http://www.mediaevum.de/autoren/images/walther.jpg>)
- Abb. 34: Paul Klee, Eidola: weiland Philosoph, 1940, Kreide auf Papier auf Karton, heute Zentrum Paul Klee, Bern (<https://p.gr-assets.com/540x540/fit/hostedimages/1380337538/695095.jpg>)
- Abb. 35: Albrecht Dürer, Melencolia I, 1514, Kupferstich, 24 x 18,8 cm, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
(http://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer_Melancholia_I.jpg)
- Abb. 36: Jean Baud, 1905, Fotografie
(http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Baud_Boxer_s.jpg)

- Abb. 37: Auguste Rodin, Le Penseur, 1880 bis 1882, Bronze, H = 72 cm, Musée Rodin Paris (<http://johannaschall.blogspot.de/2012/02/der-denker-michelangelo-und-rodin.html>)
- Abb. 38: Franz von Stuck, Lucifer, Öl auf Leinwand, 1890, 152 x 161 cm, heute International Foundation Saints Cyrill and Methodius, Sofia (<http://www.canvasreplicas.com/Stuck104.htm>)
- Abb. 39: Unbekannt, Ein Putto Michael besiegt den Basiliken (Stadtsiegel der Stadt Zwolle), 1295 (http://en.wikipedia.org/wiki/File:Sint_Michael_Zwolle_Stadszegel_1295.jpg)
- Abb. 40: Rudolf Klein-Rogge in ›Dr. Mabuse, der Spieler‹ (<http://www.medienmessies.de/wordpress/wp-content/uploads/2013/11/testamentdrmabuse.jpg>)
- Abb. 41: Franz von Stuck, Lucifer, Radierung auf Chinapapier, aufgewalzt auf Papier, 23,4 x 20,9 cm (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stuck_-_Luzifer_-_ca_1890.jpeg)
- Abb. 42: Paul Klee, Angelus novus, 1920, Ölpausen und Wasserfarbe auf Papier, 31,8 x 24,2 cm, heute The Israel Museum, Jerusalem (<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Klee-angelus-novus.jpg>)
- Abb. 43: Anselm Kiefer, Der Engel der Geschichte (Mohn und Gedächtnis), 1989 (im Hintergrund: Anselm Kiefer, Wege der Weltweisheit: Die Hermannsschlacht, 1978) (http://blog.theater-nachtgedanken.de/wp-content/uploads/2011/11/hermannsschlacht_kiefer.jpg)
- Abb. 44: Anselm Kiefer, Der Engel der Geschichte. Melancholia, 1990/1991, Blei und Glas (<http://ww1.hdnux.com/photos/12/06/04/2646300/6/628x471.jpg>)
- Abb. 45: Rembrandt Harmensz. van Rijn, Paradiesvögel, 1639, Feder und Pinsel auf Papier (<http://static1.akpool.de/images/cards/60/603820.jpg>)
- Abb. 46: James Bond über den Dächern von London, Filmstill aus ›Skyfall‹ (<http://dispositiv.uni-bayreuth.de/wp-content/uploads/2012/11/daniel-craig-james-bond-skyfall-london-drehorte-staedtetipps.jpg>)
- Abb. 47: Daniel über den Dächern von Berlin, Filmstill aus ›Der Himmel über Berlin‹ (http://farm1.staticflickr.com/45/134790344_0ce68d06f9.jpg)
- Abb. 48: Paul Klee, Der Held mit dem Flügel, 1905, Radierung auf Papier, 25,4 x 15,9 cm (Platte), 40,7 x 30,7 cm (Papier) (http://www.moma.org/collection_images/resized/336/w500h420/CRI_129336.jpg)
- Abb. 49: Paul Klee, Fliegersturz, 1920, Bleistift auf Papier auf Karton, 27,9 x 11 cm, heute Zentrum Paul Klee, Bern (http://www.textezukunft.com/uploads/images/malerei/paul_klee/klee-Fliegersturz.gif)
- Abb. 50: Paul Klee, Angelus descendens, 1918, Feder und Aquarell auf Papier auf Karton, 15,3 x 10,2 cm, heute Privatbesitz, Großbritannien (http://www.plattpartu.de/gott/gott_biller/kleeengel_1.jpg)

- Abb. 51: Paul Klee, *Angelus novus*, 1920, Ölpause und Wasserfarbe auf Papier, 31,8 x 24,2 cm, heute The Israel Museum, Jerusalem
(<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Klee-angelus-novus.jpg>)
- Abb. 52. Paul Klee, *trinkender Engel*, 1930, Aquarell und Kleisterfarbe auf Papier auf Karton, 48,5 x 30,4 cm, heute Privatsammlung, Bern
(http://www.kunstkopie.de/kunst/paul_klee_11025/trinkender_engel_1930_239.jpg)
- Abb. 53. Paul Klee, *in Engelshut auf weiter Bahn*, 1931, 58 (L 18), Feder auf Papier auf Karton, 40,4 x 58 cm, heute Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee
([http://www.emuseum.zpk.org/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=0&sp=1&sp=SdetailList&sp=30&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=34](http://www.emuseum.zpk.org/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=0&sp=1&sp=SdetailList&sp=30&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=34))
- Abb. 54: Paul Klee, *Sturz*, 1933, Pinsel auf Papier auf Karton, 31,1/31,6 x 47,5 cm, heute Zentrum Paul Klee, Bern (http://www.hamburger-kunsthalle.de/tl_files/ausstellungen/2013/klee/klee6.jpg)
- Abb. 55: Giotto di Bondone, *Beweinung Christi (Detail)*, 1304/1306, Fresko, Cappella degli Scrovegni, Padua (<http://www.malerei-meisterwerke.de/images/giotto-di-bondone-freskenzyklus-in-der-arenakapelle-in-padua-%28scrovegni-kapelle%29-szene-die-beweinung-detail-trauernder-engel-03718.jpg>)
- Abb. 56: Paul Klee, *Näherung Lucifer*, 1939, Bleistift auf Papier auf Karton, 29,7 x 20,9 cm, heute Zentrum Paul Klee, Bern
(http://static.flickr.com/85/256112119_82e0dd3525_o.jpg)
- Abb. 57: Paul Klee, *Daemonie*, 1939, Aquarell, Tempera und Bleistift auf Grundierung auf Papier auf Karton. 20,9 x 32,8 cm, heute Zentrum Paul Klee, Bern (http://www.hamburger-kunsthalle.de/tl_files/ausstellungen/2013/klee/klee_key.jpg)
- Abb. 58: Paul Klee, *Angelus dubiosus*, 1939, Aquarell auf Papier auf Karton, 29,5 x 21 cm, heute Zentrum Paul Klee, Bern (http://www.hamburger-kunsthalle.de/tl_files/ausstellungen/2013/klee/klee_m8.jpg)
- Abb. 59: Paul Klee, *Würde des Amtes*, 1939, Bleistift auf Papier auf Karton, 29,5 x 21 cm, heute Zentrum Paul Klee, Bern
(http://www.google.de/imgres?biw=1280&bih=614&tbm=isch&tbnid=FIWnoxu4qJABDM:&imgrefurl=http://paulklee.fr/html/1939g.html&docid=X8U1LC6bBIVDJM&imgurl=http://www.kunstkopie.de/kunst/paul_klee_11025/leviathan_1939_1048.jpg&w=600&h=420&ei=DDDKUvOrOMHTswasiYCYCA&zoom=1&iact=hc&vpx=130&vpy=194&dur=663&hovh=117&hovw=163&tx=140&ty=86&page=1&tbnh=116&tbnw=161&start=0&ndsp=18&ved=1t:429,r:1,s:0,i:84)
- Abb. 60: Felix Baumgartner vor dem Absprung, Fotografie
(<http://www.zeitjung.de/medien/medien/10223-der-sprung-aus-baumgartners-auge-neues-gopro-video/>)
- Abb. 61: *Der Start des Space Shuttle Challenger*, Fotografie (dapd / <http://www.tageblatt.lu/wissen/wissenschaft/story/16713993>)

- Abb. 62: Die Explosion des Space Shuttle Challenger, Fotografie (NASA / http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Challenger_Rocket_Booster_-_GPN-2000-001422.jpg)
- Abb. 63: Die Explosion des Space Shuttle Challenger, Fotografie (NASA / <http://grin.hq.nasa.gov/IMAGES/SMALL/GPN-2004-00012.jpg>)
- Abb. 64: Ein Boot der US Küstenwache sucht zwischen den Überresten der Boeing 757 der Fluggesellschaft Birgenair vor der Küste der Dominikanischen Republik nach Opfern, Fotografie (dpa / <http://www.n-tv.de/panorama/Der-Todesflug-der-Birgenair-301-article2540076.html>)
- Abb. 65: World Trade Center, New York, 11. September 2001, Fotografie (<http://www.hogville.com/wtc/1041347.jpg>)
- Abb. 66: David Surowiecki, World Trade Center, New York, 11. September 2001 (<http://iconicphotos.wordpress.com/tag/richard-drew/>)
- Abb. 67: Richard Drew / ap, ›The Falling Man‹, New York City, 11. September 2001, 9:41:15 h, Fotografie (<http://www.rtl2.de/37263.html>)
- Abb. 68: Michael Jehn, Image #2718, The September 11 Digital Archive, 14 January 2005, Bleistift auf Papier (<http://911digitalarchive.org/images/details/2718>)
- Abb. 69: Thomas Hoepker, 9/11 From Brooklyn, Fotografie (<http://iconicphotos.wordpress.com/2010/06/17/911-thomas-hoepker/>)
- Abb. 70: Brigitte Maria Mayer, 9/11, Fotografie, Montage, 79 x 45,7 cm (http://www.kas.de/upload/bilder/brigitte_m/fotos/b_mayer11_9.jpg)
- Abb. 71: Gerhard Richter, ›September‹, 2005, Öl auf Leinwand, 52 x 72 cm, Werkverzeichnis: 891-5, heute The Museum of Modern Art, New York (<http://www.ksta.de/kultur/richter-ueber-sein-bild-das-teuflische-schoene,15189520,13181754.html>)
- Abb. 72: Art Spiegelman, Im Schatten keiner Türme, Tusche auf Papier, 2002 (http://www1.wdr.de/themen/kultur/spiegelman110_v-ARDFotogalerie.jpg)
- Abb. 73: Eric Fischl, Ten Breaths: Samaritan, 2007/2008, Bronze, 117 x 132 x 117 cm (<http://www.artnet.com/ag/fineartdetail.asp?wid=425960651&gid=191397>)
- Abb. 74: Eric Fischl, Studie zu: Tumbling Woman, Gouache auf Papier, 2001, 102 x 152 cm (http://www.ericfischl.com/html/en/paper/watercolors/watercolors_00_2001_063.html)
- Abb. 75: Eric Fischl, Ten Breaths. Tumbling Woman II, Bronze, 2002, 66 x 120 x 66 cm (hier ausgestellt im Rockefeller Centre, New York) (http://www.ericfischl.com/html/en/public/tumbling/TW_01.html)
- Abb. 76: Eric Fischl, Falling Angel, Polyesterharzguss, 2007 (http://www.ericfischl.com/html/en/sculpture/2007_005.html)
- Abb. 77: Eric Fischl, Ten Breaths: Falling Angel, Glas und Polyesterharzguss, 2008, 142 x 81 x 97 cm (http://www.ericfischl.com/html/en/sculpture/2008_032.html)

- Abb. 78: Eric Fischl, Ten Breaths: Tumbling Woman, und Ten Breaths: Falling Angel in der Ausstellung in der Mary Boone Gallery, Chelsea, New York, 1. November bis 20. Dezember 2008 (<http://artobserved.com/2008/12/go-see-eric-fischl-ten-breaths-at-mary-boone-gallery-chelsea-new-york-through-december-20-2008/>)
- Abb. 79: Xu Bing, Where Does the Dust Itself Collect? Staub, 2011, Lower Manhattan Cultural Council, New York (<http://thefw.com/art-made-from-the-dust-of-911-attack/>)
- Abb. 80: Sun Yuan und Peng Yu, Angel, 2008, lebensgroß, faserverstärktes Polymer und Kieselsäuregel (http://www.saatchi-gallery.co.uk/imgs/artists/yuan_yu/yu_yuan_angel_a.jpg)